

CHARLES KŒCHLIN

Étude

sur le

Choral d'école

d'après J.-S. BACH

avec les thèmes de GABRIEL FAURÉ
composés pour les Concours de Contrepoint du Conservatoire de Paris,
de 1906 à 1920



PARIS

AU MÉNESTREL, 2bis, rue Vivienne, HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

CHARLES KŒCHLIN

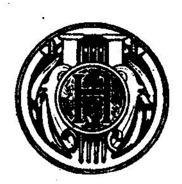
Étude

sur le

Choral d'école

d'après J.-S. BACH

avec les thèmes de GABRIEL FAURÉ
composés pour les Concours de Contrepoint du Conservatoire de Paris,
de 1906 à 1920



PARIS

AU MÉNESTREL, 2bis, rue Vivienne, HEUGEL

ÉDITEUR-PROPRIÉTAIRE POUR TOUS PAYS

Table

CH. KŒCHLIN

ÉTUDE SUR LE CHORAL D'ÉCOLE

d'après J.-S. BACH

I. AVANT-PROPOS

Cette sorte de composition que nous appelons *Choral* et dont nous recommandons l'étude, n'a pas de limites bien précises.[1] Son domaine s'étend des réalisations les plus simples et les plus rigoureuses (comme on les pratique dans les classes d'harmonie de notre Conservatoire), aux géniales compositions de J.-S. Bach, et jusqu'à tout ce que pourrait inventer l'imagination des jeunes musiciens. _On peut concevoir, on peut même écrire (chose excellente à des élèves déjà sûrs de leur technique d'accords parfaits) des chorals libres, avec des dissonances non préparées, des notes de passage aux temps forts, des appogiatures, du chromatisme, voire des accords polytonaux, inanalysables par les moyens habituels de l'harmonie. _Mais, pour les raisons exposées au sujet du contrepoint, nous conseillons à l'élève, avant d'aborder ces compositions libres, de s'astreindre provisoirement à certaine discipline, _ainsi que nous le lui conseillerions aussi pour la fugue. Nous avons déjà signalé qu'une entière liberté laissée *dès le début,* n'aide pas l'élève. Elle ne saurait développer son imagination, elle ne favorise guère l'acquisition d'un style aisé, elle aboutit à des compositions fort inégales, où brillent peut-être, de temps à autre, des éclairs de génie; mais, pour de trop rares lueurs, que d'obscurités, de gaucheries, de platitudes!

---

(1) Et le moment où l'élève l'abordera n'est pas non plus exactement défini. Néanmoins, il me semble logique de le placer au temps qu'on aura terminé le *Traité de l'Harmonie*.
Si l'on commence à réaliser des leçons de concours, le Choral vient très à propos simplifier la conception harmonique des Chants donnés. Et si l'on entreprend de travailler le contrepoint dans la même année, nous n'y voyons aucun inconvénient.

AU MÉNESTREL, 2bis rue Vivienne, HEUGEL, Editeur, Paris

Au contraire, l'obligation d'une stricte discipline incite l'élève à d'ingénieuses et musicales variantes; elle accroît ses facultés inventives tout en perfectionnant sa technique. Et l'on peut dire avec Gounod *(Préface* des *Chorals de Bach*[1] annotés par l'auteur de *Faust)* que la hardiesse et l'imagination du grand *Cantor* sont en raison même de la sévérité de la discipline préétablie. _ Nous avons suffisamment insisté dans nos précédents ouvrages, il n'est pas utile d'y revenir.

Posons donc en principe que l'élève s'exercera d'abord à réaliser des *Chorals à 4 parties* _ autant que possible, dans le style de Bach[2]. Il lui faudra trouver les bonnes harmonies: les plus nettes, les moins plates, _ et les écrire avec des mouvements sobres mais bien mélodiques. C'est plus difficile qu'on ne croit.

Je suppose que vous connaissez déjà certains chorals de Bach (de la *Passion selon Saint-Jean* ou de la *Passion selon Saint-Mathieu).* Rappelons brièvement les caractéristiques de leur écriture. Ils sont en général dans le style consonnant des Fugues, avec beaucoup de notes de passage (même sur changement d'accord). On y trouve aussi des septièmes non préparées (surtout $\underset{+}{7}$ et $\not{7}$). Que décider à ce sujet, pour l'élève? Je crois bon qu'au début, celui-ci s'efforce de préparer *toutes* ses septièmes: c'est d'une salutaire discipline. Il lui restera d'ailleurs les accords consonnants (y compris les quintes diminuées ou augmentées), et les retards. _ Bien entendu, les notes de passage lui seront permises, *essentiellement recommandées.* Les parties devront être aussi mélodiques que possible, mais de mouvements simples. L'ensemble devra donner une harmonie pleine, et si possible, *belle.* Se montrer très sobre de notes: on en met *toujours trop* dans les débuts; il faut éviter le bavardage. Le style de Bach, grave et soutenu, _ et même lorsqu'il est joyeux ou triomphal _ ne ressemble en rien à celui de certains contrepoints "fleuris" aux petits ornements scholastiques et niais.

En étudiant ces Chorals l'élève se convaincra de leur admirable équilibre de rythmes, de l'aisance souveraine des parties, de l'intense profondeur expressive où ils atteignent. Rien ne lui sera plus profitable que de s'en inspirer, de s'en *imprégner.*[3]

---

(1) CHOUDENS Editeur.

(2) A l'exception des septièmes non préparées, et de certaines "licences" dont on reparlera plus en détail.

(3) Comme aussi de ses merveilleuses *Paraphrases sur des thèmes de Chorals,* pour l'orgue.

II. CHORAL D'ÉCOLE

Bien que consonnant, comme le contrepoint, il s'en distingue par la liberté des rythmes et des harmonisations: comme aussi par des règles moins sévères en ce qui concerne les quintes et les octaves.

1º Accords employés. _ (1) A l'état fondamental: l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord de quinte augmentée sur le 3e degré du mode mineur; l'accord de quinte diminuée dans ses deux acceptions (accord de sensible; _ accord du 2d degré du mode mineur). Mais on évitera la vilaine et creuse sonorité que donne trop souvent cet accord de 5̶. En préparant sa basse ou sa quinte diminuée, l'effet désagréable peut très bien disparaître. Affaire de tact et de bon sens musical.(1)

(2) Les 1ers renversements de ces accords, en observant les prescriptions habituelles quant à la doublure de la basse (voir nos ouvrages sur le contrepoint et sur l'harmonie, voir aussi nos remarques sur les doublures de Bach).

(3) La sixte et quarte *sur la dominante:* en conclusion d'une phrase, ou même par mouvements de passage. _Certaines personnes se figurent, *à tort,* que la $\frac{6}{4}$ ne serait pas "dans le style". Mais d'abord, ce style du Choral n'est pas si facile à définir: il est plutôt moralement que matériellement discernable. Et puis, les modèles sont là: ceux de Bach, lequel use souvent de la $\frac{6}{4}$.

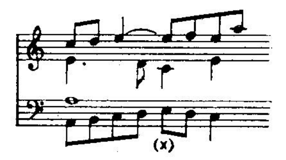
La sixte et quarte, 2d renversement de la quinte augmentée, est permise. Le 2d renversement de la quinte diminuée peut trouver aussi son emploi, à charge de l'employer musicalement.

On n'écrira point, autrement que par notes de passage ou par broderies, les $\frac{6}{4}$ des autres degrés. A l'exception toutefois de la $\frac{6}{4}$ sur tonique, en conclusion d'une phrase, et qui de la sorte formera comme une appogiature de $\frac{5}{3}$.(2)

(4) *Accords de septième.* Par une vieille habitude (d'ailleurs, assez peu logique) on permet, aux Conservatoires, l'usage de la $\frac{7}{+}$ sans préparation, dans la fugue et dans le choral. Je n'en vois guère l'utilité; ou bien alors, il faudrait autoriser d'autres septièmes, notamment celle du second degré, qui est *au moins* aussi douce que la septiéme de dominante. Affaire de convention; mais si l'on s'astreint à préparer *(au début)* toutes les septièmes, c'est un excellent exercice. En outre, l'on évite ainsi l'emploi trop fréquent de la $\frac{7}{+}$ à la place de l'accord parfait: celui-ci étant en général plus solide et plus large, et presque toujours mieux d'accord avec le caractère des thèmes de chorals.

---

(1) Il va de soi que les accords du 2d, du 3e et du 6e degré peuvent être excellents.

(2) Il est évident que si l'on a ceci: 

la sixte et la quarte (x) sur *mi* n'est qu'un changement de position de l'accord initial.

On peut écrire aussi:



et (x) est une $\frac{6}{4}$ de passage, sur le 2d degré. Mais cet accord est d'un emploi fort délicat. On doit bien prendre garde qu'il ne suggère à l'oreille une modulation à la Dominante (ici, ce serait moduler en *Sol).* En général il sera plus simple de réaliser avec $\frac{6}{3}$ sur le second degré; ou bien de la façon suivante qui s'analyse par n. de p. et broderies:



Les accords de septième s'emploieront comme on le fait dans les leçons d'harmonie de style rigoureux (je parle de la préparation et de la résolution), — en notant, toutefois, qu'il n'est ***pas nécessaire*** de résoudre un accord de 7e sur un accord dont la basse fondamentale soit à distance de quinte supérieure (ou de quinte inférieure) de l'accord de 7e que l'on doit résoudre.

Ainsi, l'on écrira fort bien la succession suivante: (que du reste l'on trouve chez Bach)

7 ou 7

D'ailleurs, je ne vois aucune raison pour interdire l'emploi des accords de 7e sur n'importe quel degré (en convenant qu'on préparera ces 7es).

Note sur les seconds renversements. On avait pris l'habitude, autrefois, de craindre ces renversements lorsqu'une des notes de la quarte n'était pas préparée.[1] Il me semble que c'est d'une étroitesse bien inutile. Reber les indique: ***rares.*** Mais il ne connaissait pas la musique de Fauré.

(5) ***Retards. Tous*** les retards usités dans le contrepoint fleuri, sont excellents dans le choral. Se reporter à la liste que nous donnons dans le ***Précis des règles du contrepoint.*** Mêmes interdictions concernant la simultanéité du retard et de la note retardée, l'octave directe sur résolution de la dissonance, et la durée de la préparation, qui doit être au moins égale à celle du retard.

2º Libertés par rapport au Contrepoint. — Dans le choral, on n'est plus obligé de s'astreindre au principe d'un seul accord par mesure. On peut à volonté en écrire deux, trois, quatre... Cependant, il reste préférable d'harmoniser ***largement.*** Les notes du C. D. peuvent être, à volonté, interprétées comme notes réelles ou comme notes de passage. Mais le plus souvent, l'interprétation par notes de passage est meilleure. Elle se prête à une écriture plus savoureuse, et l'harmonisation se trouve moins chargée, ***plus simple.*** A titre d'exercice, on peut s'imposer l'harmonisation de chaque note en note réelle: mais cela n'est pas très nécessaire. On retombe d'ailleurs, de la sorte, dans le ***Note contre note*** à 4 parties.

De la liberté précédente, il résulte celles de résoudre le retard sur un autre accord, de passer d'un renversement d'accord de septième, à un autre renversement, etc.... Se reporter aux usages des leçons d'harmonie de style rigoureux.

Quant aux ***lignes mélodiques,*** notez d'abord qu'outre les notes de passage et les broderies, on permet ***l'échappée*** à n'importe quelle partie: soit après syncope (et même par deux mouvements disjoints), soit sous les formes:



Provisoirement, on n'usera point des appogiatures:

Enfin, les ***rythmes*** sont libres. C'est, plus élargie encore, l'indépendance du contrepoint fleuri. Il va de soi que la résolution de la syncope peut être faite plus tôt qu'il n'est d'usage dans le fleuri.

Exemple

6   7 6 —— 6/5

---

(1) Ce qui n'a point empêché Bach d'en écrire, avec cette quarte non préparée. J'en cite un exemple plus loin.

Cette liberté des rythmes est d'ailleurs subordonnée à leur distribution, qui doit être ***musicale, toujours.*** Evitez les froids, comme aussi le bavardage et la surcharge.

Par exemple, ceci est médiocre:



(a) Rythmes gauches: le 1er temps est chargé, le 3e n'est même pas marqué, le 4e est lourd. Et la mesure suivante ne vaut guère mieux. On écrira plutôt:



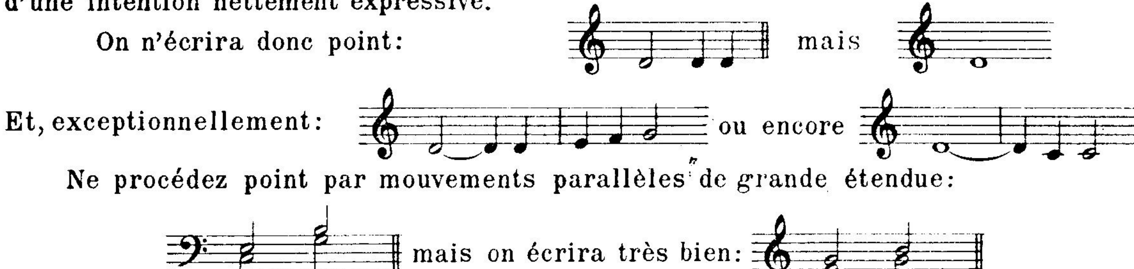
Ainsi les rythmes se trouvent ***distribués*** entre les parties.

C'est généralement de la sorte que procède Bach. Toutefois, on y rencontre des passages de croches ***aux 4 parties:*** mais toujours avec une intention expressive, et pour une ***lourdeur voulue.***

3° Règles au sujet des mouvements mélodiques. _On pourra se montrer assez large à cet égard. Non seulement le chromatisme est permis, mais, à l'occasion, les sixtes majeures, voire les **7es** en **3** notes, *si cela reste mélodique.* Une chose prime tout: il faut de l'aisance, du charme, et *que les parties chantent.* Des intervalles de **7e**, à l'occasion, seraient possibles, surtout à la Basse, pour continuer (à l'octave) une gamme qui descendrait trop bas:

Eviter les intervalles difficiles à chanter, notamment les quintes diminuées,(1) les quartes augmentées, et les autres intervalles augmentés ou diminués. Toutefois on admettra *(exceptionnellement)* la seconde augmentée, comme on le fait parfois dans les leçons d'harmonie. Mais, le plus souvent, on pourra s'en passer. Cela est préférable.

Les *Chorals* de Bach étant réalisés par lui *avec des paroles,* on y trouve des *notes répétées.* Dans les exercices que vous ferez, mieux vaudra les éviter, à moins d'une intention nettement expressive.



On n'écrira donc point: mais

Et, exceptionnellement: ou encore

Ne procédez point par mouvements parallèles de grande étendue:

mais on écrira très bien:

(1) C'est là un conseil "scolaire", et destiné à mettre en garde l'élève contre ces difficultés d'intonation. Mais on rencontrera souvent chez Bach (en descendant, à la Basse) des intervalles de quinte diminuée, ou de quarte diminuée, déterminant une modulation: ou

Ne pas faire monter ou descendre ***à la fois*** toutes les parties, sauf dans certaines formules de cadences, par exemple sur l'accord de sixte du 4e degré.

Inutile de faire monter *toujours* la sensible à la tonique. Mais il faut que le mouvement reste bien mélodique. En outre, se méfier si c'est le ténor, ***dans le haut,*** qui descend de la sensible à la dominante. Cette voix étant alors ***très en dehors,*** il peut en résulter certain effet de creux, à moins que la ligne ne soit particulièrement expressive.

4º Règles concernant les Octaves ou les Quintes.

(1) Octaves ou quintes directes. Se conformer aux indications générales de mon *Précis des règles du contrepoint.*

D'une façon générale, on peut adoucir notablement la rigueur des règles habituelles des *Traités de l'Harmonie:* lorsqu'il existe une note commune aux accords enchaînés; lorsqu'on aboutit (par la basse) à une tonique, une dominante ou une sous-dominante. [1] Bach est encore plus large; mais, à titre d'exercice, efforcez-vous de n'admettre que les octaves ou quintes directes pratiquées dans mon *Précis des règles du Contrepoint.*

(2) Octaves ou quintes immédiatement consécutives. Elles restent provisoirement interdites, même par mouvement contraire, et même si l'une des notes formant quinte (ou les deux) se trouve être note de passage ou broderie. C'est là une interdiction *conventionnelle,* je sais bien, et qu'on peut enfreindre tout en restant musical; [2] mais elle fait partie de l'ensemble de ces moyens d'entraînement sur quoi j'ai suffisamment insisté pour n'y point revenir un fois de plus.

(3) Octaves ou quintes séparées par une ou plusieurs notes, sans que l'accord change. _ Ici, la rigueur du contrepoint n'est plus de mise. Adoptez la jurisprudence en usage dans les leçons d'harmonie. Les octaves et les quintes sur des temps forts compteront toujours (sauf le cas de changements de position assez longs pour faire disparaître *à l'oreille* l'impression de quinte ou d'octave); mais sur temps faible, et par mouvement contraire, on doit se montrer beaucoup plus large. Par mouvement direct, cela reste parfois contestable. Il est assez difficile de poser des règles précises à ce sujet. Cela dépend beaucoup des autres parties, dont parfois la marche vient à propos, effacer l'impression "fautive". En principe, soyez beaucoup plus sévère pour les octaves que pour les quintes.

Il va de soi que si l'une des quintes est note de passage ou broderie, elle ne compte pas.

(4) Octaves retardées: interdites. _ Quintes retardées: il vaut mieux savoir les éviter lorsque les notes de ces quintes sont toutes des *notes réelles.* Mais avec une note de passage il me semble qu'on peut n'en point tenir compte, et par exemple écrire:



5º Notes de passage et broderies. _ *Toutes les "rencontres" musicales sont bonnes.*

Si l'on veut quelque précision, se reporter à ceux de mes ouvrages qui traitent de la matière: *Etude sur les notes de passage, Précis des règles du contrepoint, Traité de l'Harmonie.* Et surtout, s'inspirer des exemples que je donnerai plus loin, extraits des *Chorals de Bach.*

---

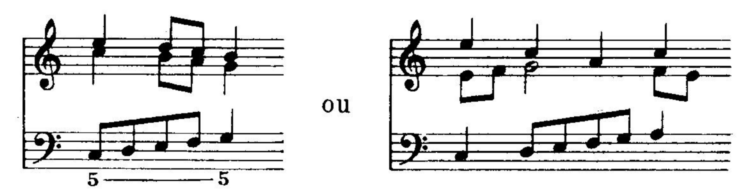
(1) La Basse allant par mouvement conjoint, et l'autre partie par mouvement disjoint.

(2) Ce que fait Bach, bien souvent.

J'estime nécessaire de s'y habituer dès le début des *Réalisations de Chorals*.

Elles peuvent être parfaitement *rigoureuses* et néanmoins offrir de savoureuses "rencontres". Naturellement, évitez les creux, les duretés inutiles, et surtout la maladresse. C'est l'indéfinissable *musicalité,* ici, qui entre en jeu: elle n'est guère codifiable.

Il va de soi que pendant qu'une partie se meut par notes de passage, une autre partie peut en faire de même; elle peut aussi ne chanter que des notes de l'accord. Ainsi, l'on écrira indifféremment:



Quant aux notes de passage *sur changement d'accord,* je ne pense pas non plus qu'il en faille priver l'élève, *même au début.* D'ailleurs, *a priori,* je lui suppose une certaine expérience d'harmoniste. J'admettrai donc ceci, sans crainte:



(*a*) Quinte directe avec mouvement contraire de la Basse.

(*b*) Quintes (S.T.) sur temps faible et par mouvement contraire.

(*c*) (*d*) Notes de passage, à la Basse, sur changement d'accord.

Enfin on trouve constamment, chez Bach, la *note de passage* avec la *note réelle*[1] (c'est-à-dire, la note vers laquelle se dirige la note de passage). Ce procédé est assez délicat à bien employer; en général, lorsqu'une **3e** partie adoucit la rencontre, (et si cette rencontre est par mouvement contraire), elle est admissible; mais cela dépend aussi de l'harmonie. Quand cette harmonie sonne nette, claire, bien en place, on peut écrire des rencontres beaucoup plus hardies qu'on ne saurait le faire avec une harmonie douteuse. Là encore, c'est affaire de tact et de bon goût musical. Disons, en principe, que si la *note réelle* est la tonique, la dominante ou la sous-dominante, l'effet résulte bon; mais Bach pratique également des rencontres excellentes sur le **6e** et sur le **3e** degrés. — Se reporter aux exemples des *Chorals* de Bach que je donne plus loin.

6º Qualité de l'harmonisation. — Elle est capitale. Il ne suffit *aucunement* d'avoir de bons mouvements mélodiques; et c'est comme dans le contrepoint: l'audition simultanée (verticale) ne perd jamais ses droits. Le rôle de la basse, notamment, reste primordial.

Réalisez nettement la tonalité (avec ou sans modulations); c'est chose très importante. Evitez les accords vagues (tels que $\frac{6}{3}$ sur tonique, écrit pour ne pas faire de quintes).

Etudiez comme Bach module hardiment et *nettement.*[2]

---

(1) Je parle ici de la rencontre à distance de 9e ou de 7e. Il reste admis, en principe, que dans ces études scolaires (au début, du moins) on n'aboutira point à l'unisson par intervalle de seconde, c'est-à-dire qu'on n'écrira point:

(2) Voir au chapitre suivant, les exemples extraits de ses *Chorals*.

On rencontre parfois des fins de phrases telles que 

Le *Mi* peut être considéré comme 3e degré du ton de *Do*. Mais on peut aussi interpréter ce *Mi* comme la *dominante* du ton de *La* (sur tonique, ou sur dominante). Le repos sur le point d'orgue est alors *plus ferme*. Mais tout dépend du contexte, et le *Mi 3e degré* peut être excellent, surtout dans la douceur.

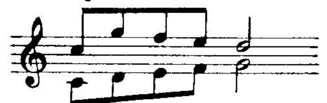
Enfin, il est clair que toutes les *règles* conseillées ici n'ont rien d'absolu; on peut écrire des chorals beaucoup plus libres. J'en donnerai quelques exemples. Lorsque l'élève aura une certaine sûreté d'harmonisation, *et la souplesse d'écriture,* qu'il passe à des chorals plus libres, avec l'usage de 7es non préparées (ou *par échange,* ce que je définirai ultérieurement).

L'interdiction des *quintes consécutives* a pour but de conduire à d'autres procédés qu'à l'écriture par *mouvements parallèles,* encore que celle-ci, parfois, puisse donner d'excellente musique.

Pour les *quintes consécutives* contenant une ou deux notes de passage, la question est plus discutable. Si j'ai conseillé que l'élève sache s'en abstenir au début, c'est parce qu'elles *facilitent trop la besogne.* Qu'on les lui permette, il en usera sans cesse, à tout bout de champ, alors que l'interdiction *provisoire* de ce moyen l'obligera de trouver des variantes: d'où se perfectionnera sa technique. Il y a là un fait d'expérience... Le professeur jugera, par lui-même, à quel moment l'élève pourrait en user. Evidemment, je reconnais l'illogisme de permettre des 7es consécutives, des 9es, voire des secondes (parfois très admissibles) alors qu'on proscrit les quintes! Mais en général, les 7es, 9es et secondes consécutives correspondent à deux notes de passage, alors que pour les quintes il n'en existe souvent qu'une seule:



Pour éviter celles-ci, il faut alors modifier la ligne au moyen *d'autres* notes de passage, ou de changements de position donnant des "accords de passage".



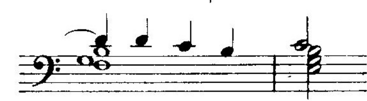
Il y a donc là *quelque chose de plus à trouver,* et cela constitue un avantage pour la technique de l'élève.

En ce qui concerne les *rencontres de notes,* il est de toute nécessité de se reporter à la sonorité vocale. Celle-ci diffère de la pianistique, surtout si l'on ne sait pas lier les sons au piano, et *faire chanter* les parties. Habituez-vous à *entendre* cette sonorité de parties chantantes, sous peine de ne jamais rien comprendre à l'écriture du quatuor, des voix, de l'orgue, et de l'orchestre. Trop souvent, des professeurs étroits (ou craignant l'étroitesse de tels membres des jurys, trop retardataires) veulent convaincre l'élève de la *dureté* de tel enchaînement: ils le martèlent, au piano. Or, cela ne prouve rien _ *rien du tout,* puisqu'ils défigurent la sonorité, puisqu'ils *changent le phénomène sonore.* Au demeurant, la valeur d'une harmonie est inséparable de l'interprétation, comme du sentiment de la phrase. Toute réalisation doit être jouée musicalement, c'est-à-dire avec la juste sensibilité qui s'y trouve enclose. Et sans doute, je ne prétends pas que deux septièmes consécutives soient *toujours* bonnes. Mais avant de juger qu'elles sont mauvaises, examinons bien le passage.

Rien de plus difficile, rien d'aussi délicat, en réalité, que de juger de la valeur de telles rencontres de notes chez un élève. Cela dépend essentiellement du *caractère* de ses compositions. Souvent, c'est moins la dureté de telle réunion que je craindrais: mais plutôt la platitude de celles qui viendront ensuite. Question de relativité, des plus importantes.

Quant au *Choral,* son expression n'est pas forcément sereine et douce. Mais il n'en reste pas moins que les exercices réalisés *au début* par les élèves, devront nous donner une impression de plénitude et d'aisance, en rapport avec la nature des accords (harmonies consonnantes) dont on usera pour ces débuts. Il ne sera donc point question d'écrire plusieurs septièmes de suite, à vide _ quand bien même l'élève en manifesterait le goût dans ses compositions musicales. D'ailleurs, il est excellent que le jeune disciple sache apprécier qu'en musique, il existe autre chose que l'âpreté d'un style *atonal.* Le langage consonnant n'est pas une langue morte: voilà ce qu'il faut admettre, *a priori,* si l'on veut acquérir la technique des accords parfaits et des notes de passage. C'est par ignorance, c'est par incapacité de savoir écrire dans ce style (qui peut atteindre une grande beauté), que l'on juge infertiles les "champs classiques" où peuvent s'épanouir encore des fleurs admirables. Et jamais une belle technique consonnante ne saurait priver quiconque de réaliser des harmonies savoureuses dans une langue polytonale. Au contraire.

Lorsque l'élève aura certaine aisance de réalisation dans le style rigoureux que nous préconisons pour ses débuts, il lui sera loisible, excellent même, de passer à des Chorals plus libres: notamment quand à l'usage des accords de seconde ou de 7e, sans préparation. _ Au sujet des rencontres de notes, _ (et surtout entre le ténor, le contralto et le soprano, mais aussi par des mouvements de basses donnant des notes de passage aux temps forts), on se montrera de plus en plus tolérant: par exemple pour l'arrivée à l'unisson par mouvement de seconde[1] _ moyen si classique et si habituel dès le XVe siècle chez tous les maîtres les plus purs. Néanmoins, il convient de distinguer sur quel intervalle se produit cet unisson. Très admissible lorsque c'est la Tonique, la Dominante ou la Sous-dominante (même par ½ ton: 

et d'ailleurs, en général aussi sur le 6e degré, ces rencontres sont plus contestables sur le 3e degré, et *surtout sur la sensible.* Exemple: 
Cela dépend d'ailleurs de la phrase et de ses accords. Une telle rencontre est plus admissible avec l'accord parfait qu'avec la septième de dominante, _ la chose est assez curieuse; elle tient sans doute à la dureté (relative) du *triton* que contient la $\overset{7}{+}$, qui souligne ainsi le rôle de la sensible. Là comme ailleurs, il faut se méfier de tout dogmatisme, et ne jamais oublier que des combinaisons nouvelles, ingénieuses et réellement *musicales,* peuvent donner de formels démentis aux règles qui semblaient les mieux établies.[2] Soyons donc, en cette matière, extrêmement prudents.

---

[1] Qu'on interdit dans le contrepoint rigoureux, et que nous conseillons d'éviter tout d'abord: mais que Bach pratique couramment. Il va même (on le verra plus loin) jusqu'au retard à distance de seconde, et jusqu'à la broderie de la note réelle, à intervalle de seconde: (ce dernier cas est d'ailleurs beaucoup plus rare, et de toute façon l'élève devra s'en abstenir complètement).

[2] Par exemple pour les quintes consécutives, dont plusieurs siècles eurent la phobie, mais que les musiciens modernes ont définitivement réhabilitées.

C'est, je le répète, à titre de ***convention provisoire*** que nous recommandons d'observer certaines prescriptions. Car, en définitive, il n'y a qu'une règle, il n'y a qu'un seul ***critérium: cela fait bien,*** ou: ***cela ne fait pas bien.***

En somme, l'écriture du ***Choral d'école*** a recours aux mêmes libertés d'accords et de rythmes (à l'égard du contrepoint rigoureux), que le contrepoint renversable des contresujets de fugue: à cela près que les Chorals n'ayant pas pour but de pouvoir être renversés, on y emploiera les quintes des accords et tous les intervalles qu'on interdit pour le Renversable.

Mais une chose reste difficile à définir: le ***Style*** même du ***Choral.***

Encore qu'il soit d'origine religieuse, il est bien des façons de concevoir la "religiosité", et les vigoureux ***Psaumes*** protestants ne ressemblaient guère aux douceâtres cantiques du XIX[e] siècle qu'on entend de nos jours. Si le style du ***Choral,*** sans doute, est moins divers que celui de la ***Fugue,*** un choral cependant peut être fort distinct d'un autre. Les rythmes même varieront sensiblement: et les harmonies, et d'ailleurs le ***caractère du thème.*** En outre, il n'existe pas ***qu'une seule*** manière d'interpréter un chant donné.

Lorsqu'on a pris l'habitude de ce genre de composition, (auquel on arrive à découvrir un intérêt de premier ordre, une ***réelle beauté),*** il en est comme de ces physionomies étrangères dont on parvient à distinguer les expressions diverses, alors qu'au premier aspect toutes semblaient pareilles. _Un caractère commun de noblesse et de dignité, quelque chose de grave et de religieux le plus souvent, est celui de presque tous les Chorals. Les Fugues au contraire présenteront la plus complète diversité, et c'est par elles que l'élève terminera ***l'étude du style contrapunclique:*** ou du moins l'étude de ce qu'on peut raisonnablement apprendre ***à l'école.*** Il va de soi qu'alors même, le jeune musicien ne saura pas encore grand'chose: après avoir appris le métier des autres (comme nous disait Massenet), il lui reste à créer le sien propre: c'est l'affaire de toute la vie. Mais on y est plus ou moins bien préparé; l'on y réussit plus ou moins bien. La discipline ici conseillée (elle n'est pas incompatible avec l'imagination, ni même avec certaine liberté) sera, je crois, la meilleure base sur laquelle, plus tard, l'artiste édifiera ***sa*** technique.

En vue de cette étude d'autodidacte qui sera celle de son existence de compositeur, une fois ***sorti de l'école,*** il nous resterait à parler des contrepoints sur les thèmes grégoriens, _à faire comprendre quelle peut être l'écriture de la fugue d'école,_ et finalement, à présenter par des exemples l'histoire de ce style aux parties chantantes, dans la compositon libre, depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ainsi serait réalisée (1) une suite d'ouvrages dont l'ensemble porterait le titre général de ***Traité du style polyphonique.***

On s'excuse de mettre le lecteur au courant de projets qui ne seront peut-être pas réalisés. Nous indiquons seulement la lacune à combler, _avec l'espoir d'y parvenir. Revenons au présent. Avant de terminer ce chapitre, il reste à donner quelques exemples très simples de la mise en pratique des usages et règles exposés précédemment. Après quoi le chapitre suivant sera consacré à l'étude des ***Chorals de Bach,*** et le dernier vous indiquera l'emploi de moyens "libres", avec, pour terminer, la série des réalisations à 4 parties, que je composai sur les beaux thèmes (2) de Gabriel Fauré.

---

(1) Le *Précis des règles du contrepoint* étant le premier de ces ouvrages, naturellement.

(2) proposés aux Concours de Contrepoint du Conservatoire de Paris de 1906 à 1920.

Voici quelques réalisations d'un même passage: cela nous paraît le plus simple moyen de montrer à l'élève les diverses ressources qu'offre le style du Choral même "rigoureux".

Soit à harmoniser, à 4 parties:

On peut, d'abord, essayer une réalisation *note contre note* en noires. Théoriquement, ce n'est pas difficile; mais au point de vue *musical,* il est plus malaisé de la faire intéressante. Si l'on écrit:



c'est tout-à-fait dans le genre du contrepoint à 4 parties note contre note. Mais il serait préférable d'y ajouter des retards et des notes de passage, ne fût-ce qu'à titre d'exercice; _et, musicalement, il y aurait des chances pour que cela fût meilleur. La réalisation précédente est correcte et les mouvements des parties restent assez mélodiques; mais l'enchaînement de l'accord de *Mi* à celui de *Do* est un peu froid par rapport au reste. (1) Non impossible *en soi,* il conviendrait à certain caractère extrêmement serein, et *dans ce fragment* l'on souhaiterait plutôt un mouvement en croches à la Basse *(Mi Ré)* ce qui donnerait, par exemple:



Et cela serait meilleur ainsi.

D'autres réalisations peuvent se trouver, toujours *en harmonisant chaque note:*



notez l'utilité des croisements dans cet exemple.

(a) Octave directe qu'on peut tolérer, vu le mouvement contraire de la Basse.

(b) Retard très utile à rehausser la sonorité de cet accord. _Le *Si* est la sensible car on a modulé en *Do;* mais avec le retard et grâce à ces mouvements conjoints il me semble qu'on peut fort bien la doubler ainsi, d'autant qu'on revient aussitôt en *La.*

Avec des croches et des retards, la même interprétation harmonique donnerait:



(c) Sixte et quarte par changement de position de l'accord.

(d) Ces quintes sont *libres;* je les laisse parce qu'on ne pourrait les corriger qu'en modifiant le reste, et que précisément je désirais donner comme exemple les 5 temps qui précèdent ces quintes.

---

(1) Dans un passage analogue (mais concluant différemment), Bach écrit comme basse, à ce 4e temps, le 2d degré avec l'accord $\frac{6}{3}$, et au 1er temps suivant, le 3e degré avec également $\frac{6}{3}$. _Dans notre exemple, le *Ré* au 4e temps serait possible; on le ferait suivre du La avec $\frac{5}{3}$.

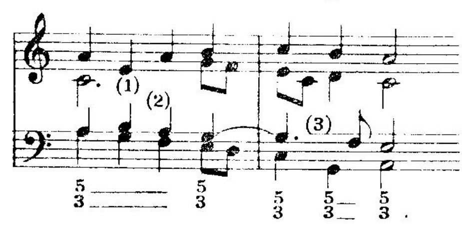
La même basse peut donner aussi:



(1) Par ce croisement on évite les 5tes et les 8^{ves}.

(2) Le retard empêche que l'accord, avec cette disposition, ne sonne creux. (On peut très bien supprimer la quinte et doubler la tierce, mais alors il est préférable que la fondamentale doublée se trouve entre les 2 tierces).

Si maintenant nous ne nous astreignons plus à accompagner chaque note d'un accord différent, on pourra user de notes de passage *en noires*, _car les 3 premières notes du C. D. font partie, si l'on veut, de l'accord de *La mineur.* D'où résulteront des réalisations de ce genre:



(1) *Si,* broderie; *Sol,* note de passage.

(2) On pourrait d'ailleurs chiffrer $^5_3$ sur *Fa.*

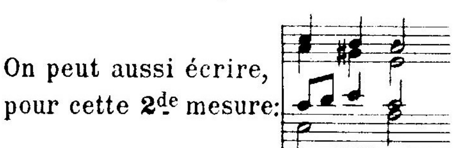
(3) On peut admettre de lier, en syncope, une noire à une noire pointée.



(1) Le retard oblige ici à supprimer la tierce de l'accord. _On pourrait d'ailleurs avoir *fa ré* (croches) au ténor, sur ce 4e temps. Le *La* du Contralto doit être considéré comme préparé par le *la* blanche des 2e et 3e temps.

(2) C'est une résolution assez peu habituelle de la $^6_4$, sur ce *mouvement ascendant de la Basse.* Mais je ne vois pas de raison pour s'en priver, d'autant plus que la quarte *(la)* du Contralto se résout régulièrement.

On peut aussi écrire, pour cette 2de mesure:



(mais la ligne du ténor est moins bonne).

On écrirait encore:



(1) A l'oreille, c'est +6. Mais on peut analyser: *ré, sol ♯, si,* notes de passage; *mi,* note réelle; et chiffrer $^5_3$ pour les 3 premiers temps.

(2) Notes de passage sur le changement d'accord: *fa ♯* au Contralto, et *Do* à la Basse.

(3) Octaves (sur temps faible) entre Basse et Soprano (Si, Do). On ne les écrirait pas en contrepoint rigoureux, mais dans les chorals de Bach il s'en rencontre souvent.

Comme exercice de réalisation, l'élève peut s'imposer de les éviter. Alors, on arrangerait ainsi les parties de Ténor et de Basse:

Pour l'élève, avant qu'il réalise lui-même des chorals à 4 parties, je lui conseille de lire attentivement le chapitre qui suit, jusqu'à la fin des *exemples de détails.* A ce moment du livre, je lui indiquerai la méthode de travail que je pense la meilleure.

III. LES CHORALS DE BACH

Avant que l'élève ne lise les exemples qui vont suivre, deux mots d'explication au sujet des "libertés" de Bach._ Certaines habitudes de réalisation, interdites dans les classes d'harmonie[1] (et qui restent même discutables pour le contrepoint rigoureux, qu'elles faciliteraient dans une trop large mesure), sont courantes chez Bach.[2] Elles l'étaient au XVIe siècle, elles le sont demeurées au XVIIe. Puis, des grammairiens trop "puristes" et des épigones trop timorés ne voulurent ou n'osèrent plus rien admettre, pour les voix, de ce qu'ils appelaient des *licences* et des *duretés*.[3] Il est nécessaire d'attirer l'attention de l'élève sur ces choses.

Il est une infinité de cas où le désir d'écrire purement, le goût d'une sonorité "transparente", le besoin du charme, conduisent le jeune musicien à reconnaître qu'on ne peut faire aller, n'importe comment, à n'importe quel instant, n'importe quel thème avec n'importe quel autre. Ce musicien (que je suppose et que j'espère infiniment hardi, d'autre part), éprouve donc des scrupules de *réalisation*.

Or, disons lui _afin qu'il le sache une fois pour toutes_ que ces épouvantails des classes d'harmonie: 1º les octaves et quintes directes 2º les rencontres de notes 3º les fausses relations _ne sont autres, bien souvent, que mannequins bourrés de son, et dont il convient de ne pas s'effrayer. Certes, telles octaves directes seront laides;_ et désagréables, disparates, intempestives, telles rencontres de notes. Mais le goût seul doit juger. En principe, ces moyens, dans certaines limites, restent licites. ***Il faut s'y habituer,*** sous peine d'inutilement appauvrir le langage (et alors, qu'écrira-t-on lorsqu'il s'agira de réaliser une fugue?)

En résumé, et sans qu'il y ait contradiction entre ce que je viens d'affirmer, et les règles conseillées au précédent chapitre, je précise que, si pour un bon "entraînement" l'élève fera bien de respecter certaines conventions scolaires,[4] il pourra sans crainte _et dès le début_ se montrer assez large au sujet des fausses relations (si elles sont musicales), _des rencontres résultant de notes de passage ou de broderies,_ des octaves ou quintes directes entre parties intermédiaires (surtout si un mouvement opposé les vient atténuer).

Voici maintenant la méthode de travail que nous préconisons.
Après que l'élève aura bien étudié le chapitre qui précède ainsi que les citations ***de détail*** (qui suivent), de J.-S. Bach, qu'il choisisse un texte dans la liste qui termine cet ouvrage: de préférence, correspondant à l'une de nos **15** citations ***in extenso*** des Chorals de Bach. Ayant écrit, sur ce thème, une ***ou deux*** réalisations à **4** parties, il y comparera celle de Bach, (dont, bien entendu, il ne devra rien voir auparavant).

---

(1) Ou, dans tous les cas, qu'on ne permettait point de mon temps.

(2) Retard avec note réelle, arrivée à l'unisson par la 2de, etc.

(3) On n'imagine pas à quel point certains professeurs d'autrefois redoutaient ces "frottements", et combien peu suffisait à leur faire juger telle réalisation "d'une intolérable dureté".

(4) C'est-à-dire: d'éviter d'arriver à l'unisson par la 2de; de ne point faire de quintes ni d'octaves directes *entre extrêmes* par mouvement disjoint du soprano; de prépaier les 7tes; d'observer les usages habituels au sujet des Retards, etc.

Pour tout cela, si l'aide d'un professeur n'est pas absolument nécessaire, elle peut néanmoins faire gagner beaucoup de temps à l'élève, lui signalant le meilleur moyen de corriger telle faute ou d'assouplir telle mesure maladroite... Il ne s'agit point là de *trucs*, ni de procédés académiques, _mais de se rendre compte de certaines possibilités d'écriture: celui qu'anime une vraie sensibilité musicale, n'en fera jamais des formules.

Si l'on se propose ici de montrer au jeune musicien le chemin dans lequel il doit marcher pour se rapprocher de l'idéal atteint par Bach, notons encore _ceci est capital_ qu'il ne suffira point d'analyser ces *Chorals,* d'en cataloguer les hardiesses, d'en inventorier les libres trouvailles: mais surtout, que l'essentiel est d'en savoir goûter l'aisance suprême, d'en comprendre la beauté profonde. Un examen attentif vous convaincra de la grande variété d'expression (comme de réalisation) qu'ils peuvent offrir. Il faut bien discerner ces différences, et saisir que le but du Choral, pour l'élève, n'est pas seulement d'acquérir davantage de souplesse, avec une imagination plus vive, _mais surtout de savoir, par ses harmonies, par ses mouvements mélodiques, par ses rythmes,_ en un mot, par une *œuvre musicale,* mettre en valeur le caractère propre de chacun de ces thèmes. [1]

Ce *Traité du Choral d'école* [2] étant destiné, néanmoins, à l'étude pratique de ce genre d'écriture, on n'y envisage point des compositions plus développées, quoiqu'elles se rattachent assez naturellement aux chorals pour voix: par exemple les *paraphrases* pour orgue, de J.-S. Bach, ou des chœurs tels qu'au début de la *Cantate* de la *Fête de Pâques*.

En de telles œuvres, il y a déjà un développement de thème; pour l'élève, elles correspondent à la classe de composition, plutôt qu'à celle de contrepoint et de fugue. Tout cela sortirait donc de notre cadre. Mais n'en concluons pas qu'il faille interdire à l'élève de s'y essayer (voire à des travaux plus "libres" encore) dans le même temps qu'il étudie le présent ouvrage. N'imitons point ce professeur disant: "cet élève a fini l'harmonie, il travaille la fugue, mais n'en est *pas encore à la composition*". En réalité, un compositeur, s'il apprend sa technique (harmonie, contrepoint, choral, fugue, etc.) c'est parce qu'il a déjà écrit des œuvres, et qu'il sent le besoin d'un style plus aisé, plus pur, moins "lâché".

Les citations qui vont suivre sont groupées de la façon suivante:

- A. Accords employés.
- B. Notes de passage, broderies, etc.
- C. Modulations.
- D. Harmonisations diverses.
- E. Exemples de certaines "libertés".
- F. Etude de quelques uns des plus beaux Chorals de J.-S. Bach.

---

(1) D'ailleurs, souvent, diverses interprétations restent possibles. Et dans cette sorte de travail, la sensibilité particulière de l'élève peut fort bien se manifester.

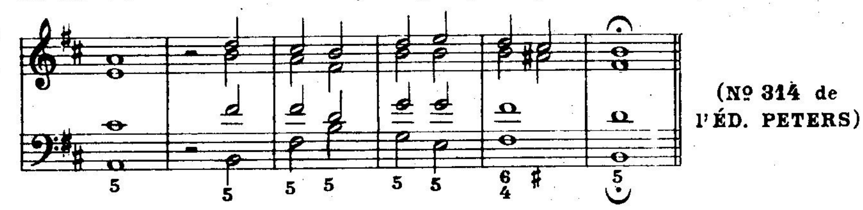
(2) Il reste bien entendu, d'après les lignes précédentes, que ces mots: *Choral d'école,* ne signifient point: d'allure "scholastique".

A. Accords employés.

1º Ce sont, tout d'abord, les accords parfaits, ainsi que la quinte diminuée et la quinte augmentée.

Rien de particulier sur $\frac{5}{3}$ à *l'état fondamental,* sinon que Bach l'écrit très bien sur le 2d degré, directement après celui du 1er degré: et vice versa. De même pour l'enchaînement du 2d au 3e du 3e au 4e, et jusqu'à parfois celui du 4e au 3e.

On trouve des suites d'accords parfaits à l'état fondamental:



(Nº 314 de l'ÉD. PETERS)

Indiquons, pour l'élève, que ces sortes d'enchaînements conviennent particulièrement bien à la réalisation des anciens thèmes grégoriens.

Quant à la disposition *sans tierce,* quoique *fort rare* chez Bach, on citerait: (1)



(Nº 26 de l'ÉD. PETERS)

La disposition sans quinte est fréquente, soit avec la tierce doublée, soit avec la fondamentale triplée. Mais le plus souvent, lors d'une cadence, Bach s'arrange de façon à présenter l'accord *complet,* dût-il pour cela faire descendre la sensible.

L'accord de *quinte augmentée* et ses renversements sont chose courante chez l'auteur de la fugue d'orgue en *Sol mineur.* En voici un exemple (1er renversement):



(Nº 68 de l'ÉD. PETERS)

L'accord de quinte diminuée se rencontre également; mais en général à l'état d'accord de sixte (du 2d degré) plutôt qu'à l'état fondamental.

Dans le passage suivant, la sonorité un peu creuse de $\frac{5}{3}$ se trouve corrigée par le mouvement naturel des parties:



(Nº 102 de l'ÉD. PETERS)

Pour le *premier renversement,* nombreux sont les cas de doublure de la basse, même sur le 3e degré (parfois aussi, plus rarement, sur la sensible). C'est un moyen que Bach semble affectionner tout particulièrement, _d'ailleurs, il en use avec une incomparable maîtrise. En général cette doublure se produit par mouvements conjoints et contraires: de la sorte, la ligne vocale rend la sonorité beaucoup mieux acceptable. Mais je conseille à l'élève de ne réaliser ces doublures que si elles sonnent, *isolément,* avec assez de plénitude (par exemple: [musical example] ou [musical example])

(1) Si toutefois ce n'est pas une faute d'impression.

C'est d'ailleurs un excellent exercice, que de s'efforcer d'éviter la doublure de la basse de $\frac{6}{3}$, si cette basse est le 2d et le 3e degré; et il ne faut jamais risquer de doubler la sensible qui porte un accord de $\frac{6}{3}$.

Toujours est-il que chez Bach, vous trouverez couramment des passages comme celui-ci:



(Nº 35 de l'ÉD. PETERS)

(1) Basse doublée 6e degré.

Et de même pour le 3e degré.

Quant à la sensible, l'exemple ci-après, ***qui n'est point à suivre pour l'élève,*** apparaît assez exceptionnel dans ces ***Chorals:*** d'ailleurs, il s'y trouve des mouvements contraires et conjoints; en outre, l'imitation entre C. et T. avec le dessin persistant du ténor, amenait naturellement cette doublure.



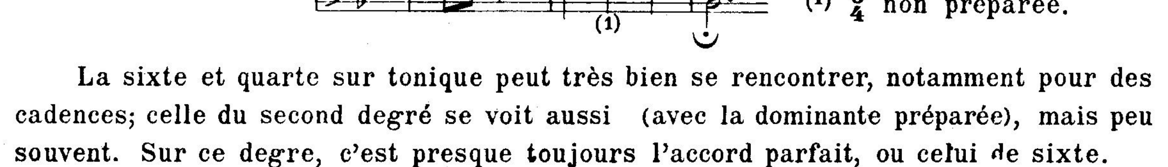
(Nº 10 de l'Édition annotée par GOUNOD)

La ***sixte et quarte*** sur dominante est fréquente, même sans préparation de la quarte. (Je répète que c'est un absurde préjugé de supposer qu'elle soit contraire au styte du choral). Notons:



(Nº 13 de l'ÉD. PETERS)

(1) $\frac{6}{4}$ préparée.



(Nº 181 de l'ÉD. PETERS)

(1) $\frac{6}{4}$ non préparée.

La sixte et quarte sur tonique peut très bien se rencontrer, notamment pour des cadences; celle du second degré se voit aussi (avec la dominante préparée), mais peu souvent. Sur ce degre, c'est presque toujours l'accord parfait, ou celui de sixte.

REMARQUES. 1º On a recommandé, dans le ***Précis des règles du contrepoint,*** de ne pas doubler la sensible, même pour l'accord à l'état fondamental (accord de la dominante). Cette interdiction doit s'étendre, en principe, au Choral d'école. Toutefois, notons que Bach, de temps à autre, pratique ces doublures dans le courant de la phrase, —mais avec les meilleurs mouvements de parties.



(Nº 228 de l'ÉD. PETERS)

Mais il ne double jamais la sensible, lors d'une cadence, _même pour ses réalisations à plus de 4 parties. En ce cas, si la sensible est à l'un des instruments supplémentaires (trompettes, ou violons, etc), les chœurs ne font entendre que la dominante et le 2d degré.

2º Il est utile de rappeler qu'une réalisation, chez un maître tel que Bach, reste toujours en ***rapport intime*** avec le ***sentiment*** d'un passage, comme avec la ***nuance*** qu'on doit observer à cet instant. Exemple:



(Nº 14 de l'Édition annotée par GOUNOD)

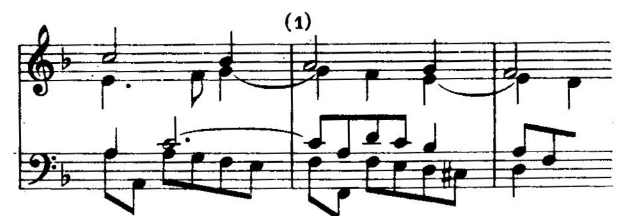
(1) Ce retour sur $\frac{6}{3}$ avec *Sol* de la Basse, peut sembler monotone et faible. Mais il était si facile à Bach de faire autrement s'il l'avait voulu!

Concluons qu'il s'agit là d'une réalisation ***intentionnellement douce*** et qui doit être jouée ***pp***.

Néanmoins, comme chez l'élève de telles réalisations seraient, en général, le résultat d'une négligence de style, ou de l'incapacité de trouver autre chose, je ne les lui conseille guère _tant qu'il n'aura pas une technique très sûre._ Et, si j'écris une variante plus conforme à ce que l'on peut désirer d'un élève, ce n'est pas avec l'outrecuidance de prétendre "corriger Bach", mais simplement pour montrer au disciple qu'il était facile de ne pas revenir sur le *Sol* avec $\frac{6}{3}$.



L'expression, qui fait la vie du morceau, reste toujours une chose primordiale.. Un *Choral* n'est pas une leçon d'harmonie de ***traité:*** si le chant semble donner une ***marche,*** on garde la liberté de ***faire vivre*** cette marche, soit par des imitations, soit par tout autre moyen:



(Nº 99 de l'Édition annotée par GOUNOD)

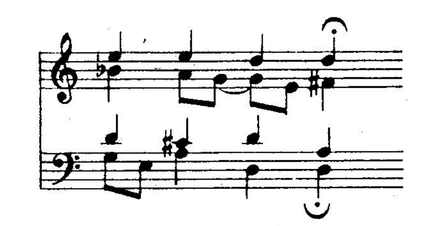
(1) Notez le *retard* du contralto, et la ligne expressive du ténor, éléments qui viennent s'ajouter ainsi à cette 2de mesure de la ***marche.***

2º Septièmes._ La septième diminuée, surtout dans les thèmes en mineur, est très fréquente chez Bach. D'ailleurs, même à l'état de renversement:



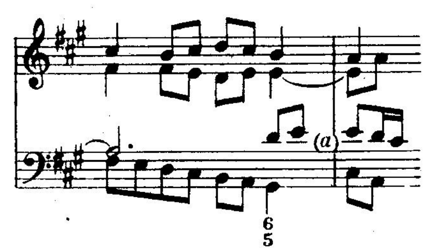
(Nº 1 de l'ÉD. PETERS)

De même pour la 7e de Dominante,(1) elle sert même à préparer un retard:



(Nº 5 de l'ÉD. PETERS)

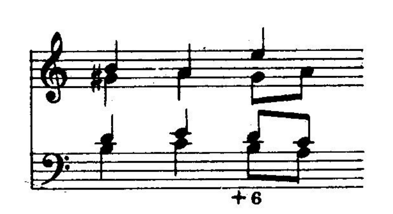
Et avec rencontre de la dissonance (non préparée) contre la dominante:



(Nº 6 de l'ÉD. PETERS)

(a) Noter la résolution avec *do* ♯ à la B., *mi* au T. devenait nécessaire.

Egalement à l'état de second renversement:



(Nº 1 de l'ÉD. PETERS)

On trouve plus loin un exemple de $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}$ avec ***altération descendante*** de la quinte: voir *Choral* (alternant avec l'orchestre) de la ***Passion selon St Jean.***

---

(1) Pour l'élève, son maître appréciera ce qu'il doit lui permettre à ce sujet. Au Conservatoire de Paris, il semble que l'usage de la 7e de dominante sans préparation soit, dans le *Choral,* tout-à-fait régulier. Cependant, il n'en reste pas moins qu'en s'efforçant de préparer la septième, l'élève rencontre une difficulté à vaincre: cela peut être d'un excellent résultat. En outre, on s'habitue trop aisément à confondre ces deux accords: $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}$ et $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$. C'est une erreur de les tenir pour synonymes. Et dans bien des cas l'accord parfait demeure préférable: notamment lorsqu'il s'agit d'harmoniser d'anciens thèmes du moyen-âge, vigoureux et frustes. Si l'on commence avec des successions de $\genfrac{}{}{0pt}{}{5}{3}$ à l'état fondamental, une $\genfrac{}{}{0pt}{}{7}{+}$ inopinée sonnera mesquine, ou tout au moins avec quelque chose de rétréci; et parfois l'accord de sixte même sera faible: surtout celui du second degré. — Les musiciens du XVIIIe siècle firent de la septième de dominante, du triton, et de cet accord du second degré, un usage si constant — et d'autre part (sauf Bach en certains passages) ils avaient si complètement perdu le sens des modalités grégoriennes, qu'on ne s'étonnera point de trouver même dans les *Chorals* de Bach des réalisations comme les suivantes:



Elles restent, évidemment, dans les usages de l'«école»; cependant, notre actuelle conception — depuis que l'on s'est réhabitué aux modes grégoriens — nous écarte sensiblement de ces harmonies. C'est peut-être le seul cas dans lequel Bach semblerait "dater" un peu (voir, à ce sujet, ses réalisations du célèbre *Choral de Luther).* Encore faut-il ajouter qu'avec les voix (les mouvements de parties se trouvant mieux perceptibles, et la sonorité plus pleine) cet effet s'atténue. Mais il importait de le signaler. Et cela n'empêche que, partout ailleurs, le grand *Cantor* ne reste d'une admirable jeunesse.

On rencontre également la ***sixte augmentée:***



(Nº **140** de l'Édition annotée par GOUNOD)

Enfin, voici une **9e** de Dominante:



(Nº **4** de l'ÉD. PETERS)

Quant aux autres septièmes, elles sont *en général* préparées. Néanmoins, je citerai plusieurs exemples où Bach les écrit sans préparation.

Seconds Renversements. Il est intéressant, je crois, de signaler que Bach les emploie, à l'occasion, sans se croire obligé d'en préparer la quarte. Et l'on ne voit point de raison pour que l'élève n'en fasse pas autant, si c'est avec musicalité.

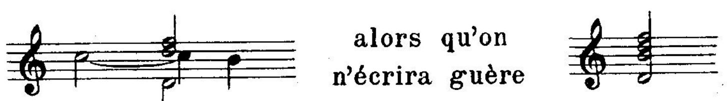


(Nº **30** de l'ÉD. PETERS)

(*a*) Sol ♯ attaqué contre *do* ♯.

(*b*) Accord de **7e** non préparé; mais le Ré ♯ peut s'analyser comme note de passage.

3º Retards. _ Les retards ne donnent pas seulement une force expressive toute particulière _mieux perceptible avec les voix, ou les instruments à sons tenus, qu'avec le piano,_ mais ils sont aussi fort utiles à l'écriture même de certains enchaînements: soit pour éviter des unissons, soit pour marquer les temps d'une façon plus intéressante, en général, que les broderies. Parfois également c'est la sonorité même d'un accord, que la force du retard vient améliorer, au point de permettre certaines doublures, ou certaines dispositions qui seraient creuses sans ce retard[1] _ par exemple:



L'accord de sixte du second degré surtout gagne à l'emploi du retard, ainsi qu'en témoigne cette réalisation:



(Nº **10** de l'ÉD. PETERS)

(*c*) *Fa* ♯ possible sur le 2d temps; mais le retard est manifestement meilleur.

---

[1] On a déjà signalé le fait dans le *Précis des règles du Contrepoint.*

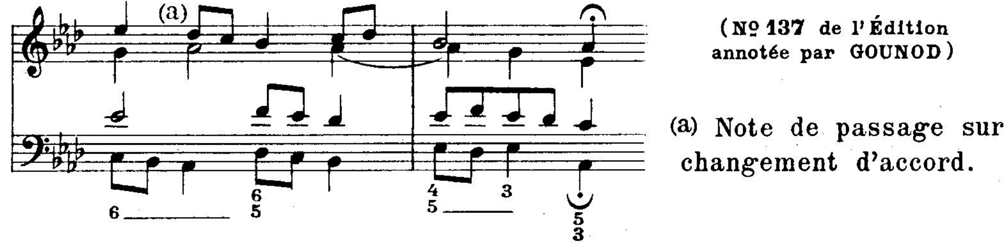
Plusieurs retards de suite augmentent fort heureusement le caractère expressif:



Au sujet de la simultanéité du retard et de la note retardée, j'en indiquerai plus loin certains exemples, écrits par Bach. Il est entendu qu'on recommande à l'élève de savoir s'en passer (provisoirement) pour ses exercices d'école_ à l'exception, cela va sans dire, du retard **9 8**, qui reste tout à fait correct, et d'un excellent usage.

B. Notes de passage, broderies, rencontres avec notes réelles.

On a dit, plusieurs fois déjà, l'importance des notes de passage[1]. Le maniement de ce moyen si précieux est chose primordiale dans l'écriture polyphonique. Pour le *Choral* (comme pour un *Chant donné* d'harmonie), l'élève est libre d'interpréter à volonté les notes du thème, comme notes réelles, ou comme notes de passage[2]: si elles sont par mouvement conjoint. Il est évident que, dans la mesure suivante, la meilleure harmonie est celle de Bach, et qu'on ne devra point traiter en notes réelles (avec, par conséquent, deux accords différents) le *do* et le *ré♭* croches.



Quant à la force que donnent ces notes de passage (surtout à la basse) c'est chose bien caractéristique de J.-S. Bach:



(*a*) *La*, échappée.

---

(1) Cf. *Précis des règles du Contrepoint; Etude sur les notes de passage*, etc.

(2) Sauf sur les 1ers temps des mesures _du moins pour l'instant._ Et ce que je dis des notes de passage s'applique également aux broderies.

Elles ont une saveur, un charme singuliers, et que nul autre moyen ne réalise:

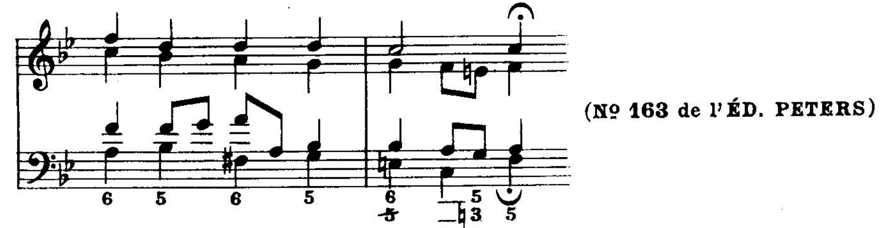


(*a*) Ici, c'est comme si le *Si* ♭ de la B. était tenu en blanche; le *la* est n. de p.

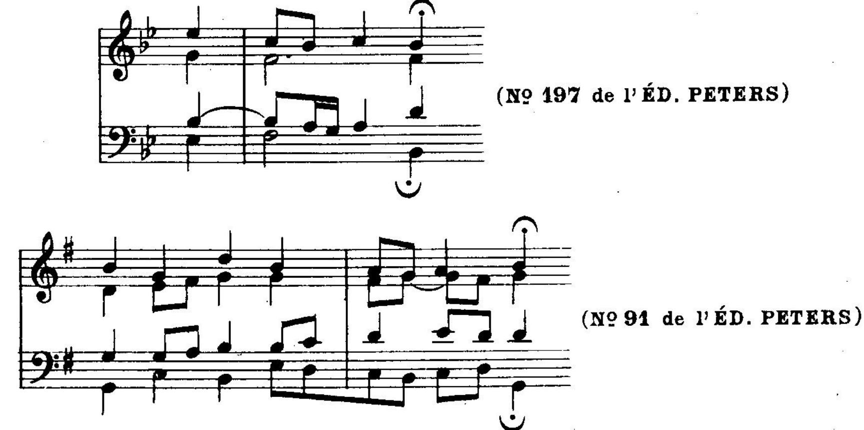
Comme je l'ai dit tout-à-l'heure, elles facilitent sensiblement les réalisations — tout en les faisant plus riches et plus vivantes.— Ainsi, le ***mi*** suivant (à la Basse) évite les quintes avec le Soprano:



Il convient d'ailleurs que l'oreille sache ***entendre*** les notes de passage, et *c'est une éducation nécessaire.* Dans l'exemple qui suit, à la 2de mesure, l'harmonie de $\frac{6}{4}$ sur dominante *do* après $\frac{6}{5}$ sur ***mi***♮, serait mauvaise; mais la sixte et quarte de Bach n'est qu'apparente, et ***surtout aux voix*** le passage s'interprétera avec le chiffrage que nous indiquons:



C'est à cause de cette ***audition horizontale*** que sont possibles des rencontres telles que:

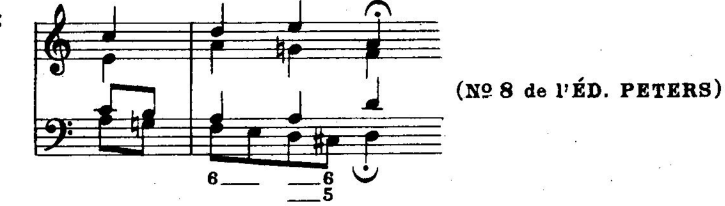


Notons aussi [1] ce mouvement de la sensible vers la dominante, qui fut très en usage au XVIe siècle, et dont Bach s'est souvenu:



(2) Contralto fort disjoint, en même temps que la quinte du ténor; cela est assez exceptionnel chez Bach. En outre, il y a des croches aux 4 parties: évidemment avec intention, mais l'élève fera mieux de s'efforcer de réaliser avec des mouvements plus conjoints.

On a vu tout-à-l'heure un cas de notes de passage *sur le temps où se forme un nouvel accord;* chose très habituelle chez Bach et tout-à-fait dans le style du genre. On en trouve aussi à la Basse:



Quant aux rencontres entre notes de passage et notes réelles (ou avec d'autres notes de passage), elles amènent couramment, soit l'échange 7e contre 9e, soit la succession de deux 7es ou de deux 9es (ou même de deux secondes). En voici quelques exemples:



(1) 9e contre 7^{e}

(1) n. de p. contre note réelle.

(1) n. de p. contre note réelle.

(1) n. de p. contre note réelle.

La réalisation suivante est plus libre: le *mi* [1] est comme une note de passage issue du *Ré* de la Basse:

Autre cas d'échange 7e contre 9e:



Parfois la note de passage adoucit beaucoup l'enchaînement:



(Nº 4 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(1) *Ré* ♯ serait possible tout de suite, mais le *mi* donne beaucoup plus de charme.

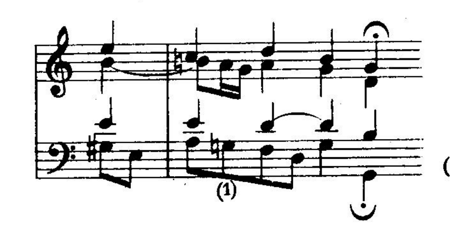
Appréciez aussi la saveur des notes de passage en ces *Chorals:*



(Nº 24 de l'Édition annotée par GOUNOD)



(même Choral)



(Nº 77 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(1) Deux 9es de suite, et si naturelles!

Et ceci enfin, qui serait aux voix d'une charmante sonorité:



(Nº 14 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(1) N. de p. avec note réelle.
(2) Deux secondes de suite.
(3) Doublure de la sensible; mais le mouvement du ténor est ainsi plus expressif qu'avec *fa,* et plus correct qu'avec *si*♭, qui donne des quintes. _On pourrait ainsi retarder le *si*♭ final du ténor par le *do* (9 8 sur le *si*♭ de la B.)

Il va de soi que toutes les remarques précédentes s'appliquent aux *broderies;* et c'est pour abréger qu'on n'écrit pas chaque fois: notes de passage ou broderies. La broderie à distance de 2de contre la note réelle se trouve chez Bach (on en reparlera plus loin); il est convenu que l'élève l'évitera provisoirement. A distance de neuvième, le cas est plus difficile à trancher; on peut se guider sur ce que nous avons écrit dans le *Précis des règles du Contrepoint.* Mais ce ne sont encore là que des *conventions scolaires,* et si le maître juge bon d'interdire à l'élève certaines broderies en 9e mineure ou en 7e majeure, notons que Bach écrit sans crainte:

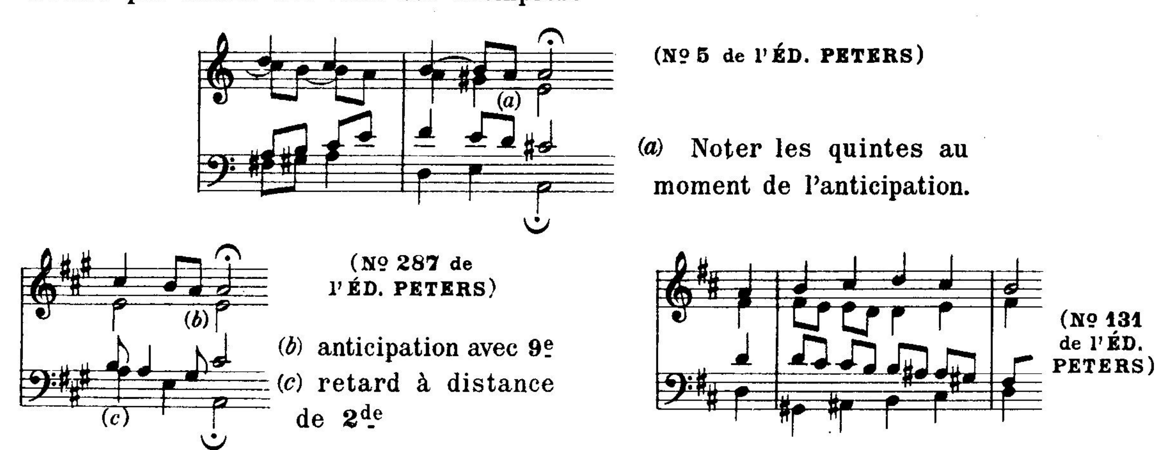


(Nº 30 de l'ÉD. PETERS)

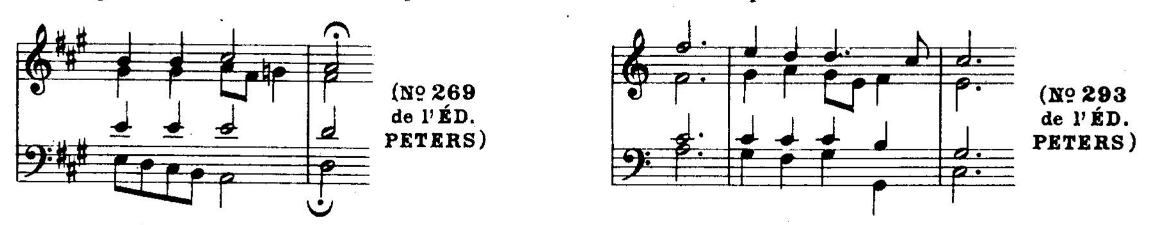
(1) et ce *mi*♯, sous le *fa*♯ du S., se trouve encore accentué par le *si* du Contralto.

Les *Appogiatures* restent assez rares dans les *Chorals* de Bach; j'en signalerai plus loin; l'élève les tiendra provisoirement pour des libertés dont l'usage, plus tard, pourra lui être fort utile —même en un style pur et soutenu.

Les *Anticipations* se rencontrent fréquemment, à cause de la ligne même des chants traités par Bach. En voici des exemples:



Je n'insiste pas sur *l'échappée,* très usuelle chez Bach, et que d'ailleurs l'élève connait de longue date. Mais—elle se produit aussi bien sans la présence d'un retard:



C. Modulations.

La richesse des modulations de Bach, *l'invention* harmonique qu'il réalise sans cesse, le passage rapide d'une tonalité à une autre[1], les accords *d'emprunt* [2], également, —tout cela pourra sembler un peu déconcertant à l'élève qui doit au début chercher la manière la plus simple et la plus large de traiter une phrase. Il est certain que, mainte fois, l'on peut se passer de ces façons subtiles d'évoluer;— qu'au demeurant l'on y doit apporter une maîtrise réelle et que d'ailleurs la plus grande netteté modulante reste nécessaire. C'est grâce à cette netteté que Bach peut se permettre de rapides et nombreuses modulations *de détail* qui seraient un peu dangereures à l'élève; mais, par l'étude de ces modulations chez le grand maître, le jeune musicien développera l'imagination nécessaire. Il se convaincra, dans le même temps, que *presque jamais* Bach ne module pour la virtuosité de changer de ton avec souplesse[3]: mais pour des raisons expressives, désireux avant tout de commenter ces thèmes avec sa propre sensibilité.

---

(1) Souvent par *accords mixtes,* c'est-à-dire communs aux deux tonalités. Exemple: 1º accord parfait, majeur, de *tonique,* —pris aussitôt comme accord de Dominante de la nouvelle tonalité;— 2º accord, mineur, de tonique, pris comme accord de 2d degré de la nouvelle tonalité, etc.

(2) C'est-à-dire les harmonies n'altérant pas la tonalité générale du passage, bien qu'appartenant à une autre tonalité:



(3) Je dis: "presque jamais", car il est si divers, qu'avec lui nous ne devons jurer de rien. Tel de ses *Chorals* s'allie à la sérénité grave des modes grégoriens (avec des moyens un peu différents de ces modes); tel autre, au contraire, accentuera l'impression de triton dans la 7+ ou dans l'accord de sixte du 2d degré. Quelquefois —rarement, il est vrai; mais on doit la signaler— certaines de ses modulations sembleront une manière de jeu, dont le *chant* du choral se passerait.

Parfois aussi, une modulation préalable rend plus saillante la cadence dans le ton principal. Ainsi, le passage ci-après peut s'harmoniser en *sol*, tout entier; mais une terminaison sur l'accord de dominante a davantage de force. Bach la réalise en modulant d'abord au ton de *La mineur*, pris aussitôt comme sous-dominante de *Mi mineur:*



Des réalisations comme celles que je vais citer (et qui montrent des changements de tons plus rapides et plus nombreux), sont évidemment au-dessus des moyens de l'élève débutant: mieux vaudra, pour lui, chercher de plus simples interprétations.



(Chacune de ces modulations étant opérée, très nettement, par la note caractéristique convenant exactement à l'endroit où elle arrive).



Il est à noter que jamais Bach n'hésite à l'emploi de la "note caractéristique" affirmant la modulation, _dût-il en résulter une fausse relation. En général d'ailleurs cette fausse relation ne se produit pas immédiatement (je veux dire: entre deux accords successifs); mais elle n'en est pas moins perceptible à l'oreille, tout en restant excellente: ainsi, à la seconde mesure de l'exemple précédent, entre *do*♮ et *do*♯.

De même:



Je n'insiste pas sur celle-ci, admise même dans les études d'harmonie (à cause de la force modulante de la sensible à la Basse):



(Nº 10 de l'ÉD. PETERS)

Parfois la rapidité de la modulation ne va point sans certain sentiment de *modalité grégorienne* (ainsi que cela se produit avec le *fa*♮, 2d temps):



(Nº 5 de l'Édition annotée par GOUNOD)

Sens grégorien[1] qui s'affirme encore davantage dans l'exemple suivant, avec les *la*♮ et *sol*♮:



(Nº 11 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(La modulation avec *sol*♯ et *la*♯, n'en a que plus d'accent.— Notez la réalisation (a) de l'accord de *ré* sans quinte; cela favorise la rentrée dans le ton de *Si mineur*).

Voici encore des exemples de *notes caractéristiques* préparant la modulation:



(Nº 37 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(a) appréciez la force modulante de cet *accord de 7e, du 2d degré,* avec la fausse relation entre *sol*♮ et *sol*♯.



(Nº 101 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(b) *la*♭ annonçant la tonalité d'*ut mineur*; et rendant ainsi *logique* le *si*♮ du thème.

---

(1) L'étude du *sens grégorien* de Bach pourrait être poussée plus loin; citons seulement les exemples que voici:



(Nº 54 de l'ED. PETERS)



(Nº 255 de l'ED. PETERS)

Lorsqu'on voit cette force et cette *netteté* modulantes de Bach, on comprend qu'il lui soit possible de passer, très vite, d'une tonalité à une autre, _ soit par intermédiaires, soit brusquement. Exemples:

1º *Par tonalités intermédiaires:*

(Nº 32 de l'ÉD. PETERS)

tonalités: *mi* *la* *ré* *mi*

(Nº 5 de l'Édition annotée par GOUNOD)

tonalités: *ut* *sol* *ré*

(Nº 74 de l'ÉD. PETERS)

sol *do fa*

2º *Par enchaînements plus lointains:*

(Nº 38 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(Nº 2 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 261 de l'ÉD. PETERS)

(a)

(Nº 130 de l'Édition annotée par GOUNOD)

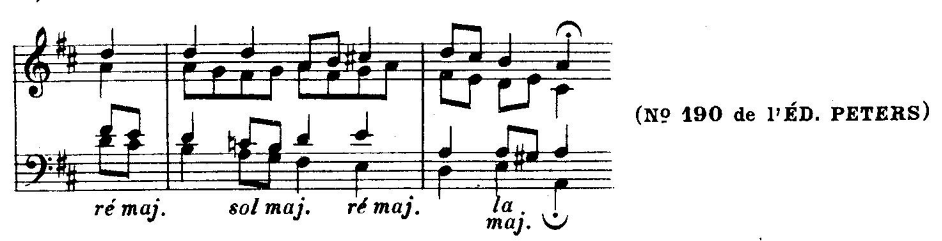
Cette modulation très lointaine (a) fut vivement critiquée par Gounod. Que dirait-il aujourd'hui! Mais reconnaissons qu'en dépit de sa beauté, elle offre quelque chose d'un peu disparate avec le reste du choral[1]. D'ailleurs, Bach montre une telle hardiesse en ces modulations qu'on se trouve souvent (à première audition) un peu déconcerté par l'inattendu de certaines tonalités; ce n'est qu'en étudiant de plus près qu'on s'aperçoit de la force expressive, parfois très angoissée, qui en résulte. Exemple:



(Nº 196 de l'ÉD. PETERS)

(1) Et, pour l'exécution, elle demande évidemment à être préparée par un certain *rall.* du mouvement; le point d'orgue devant être long, et l'accord suivant: *large et bien soutenu.*

Parfois aussi, il semble que Bach cède au plaisir de sa virtuosité modulante en passant et repassant par des tonalités d'emprunt. Peut-être y a-t-il là certain souvenir, certaine influence de la musique du XVIe siècle, ou du moins, de ce qui subsistait à cet égard chez nos organistes français du XVIIe siècle _que Bach avait assidûment étudiés. L'habitude des modalités grégoriennes favorisait des ondulations:_ des façons discrètes, comme suggérées, de louvoyer entre le majeur, l'hypodorien et le mineur. Bach témoigne d'une précision plus arrêtée (à cause des accords et des modes qu'il emploie); mais le résultat est analogue, sinon le sentiment musical: c'est une même propension à accepter instantanément une tonalité, puis à la quitter aussi vite. Ainsi, dans cette réalisation du célèbre *Choral de Luther*, nous trouvons:

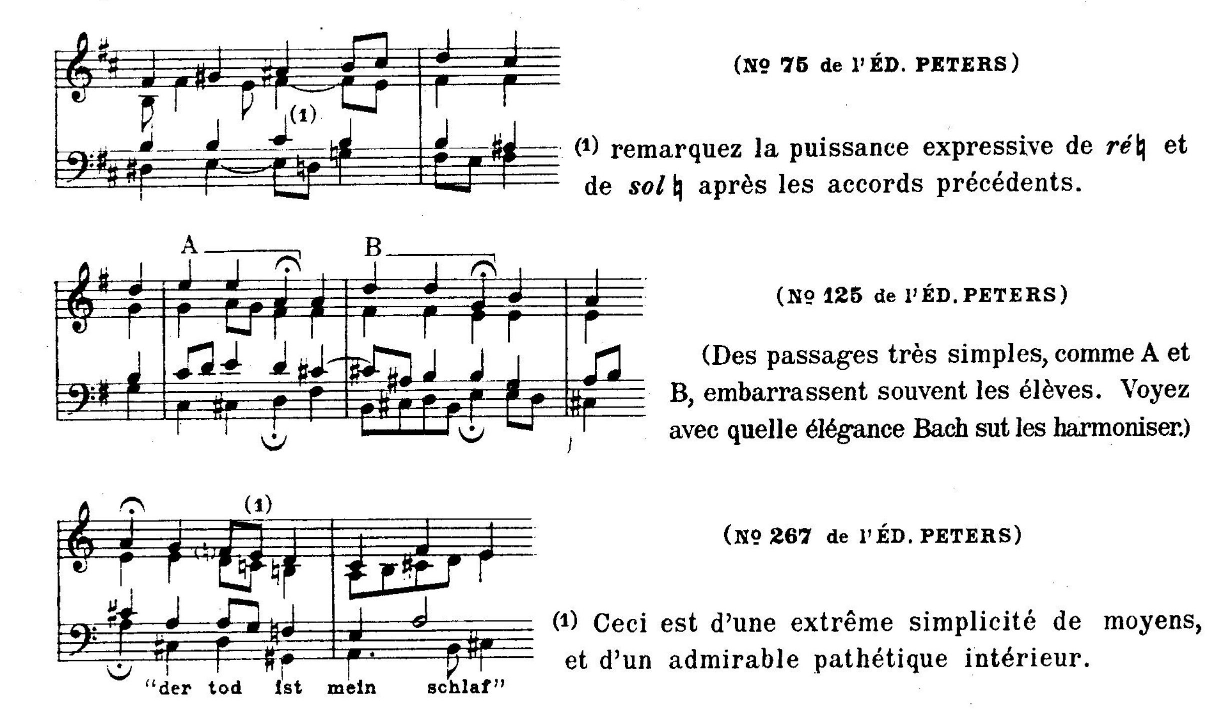


(Nº 190 de l'ÉD. PETERS)

Il nous semble aujourd'hui que ce thème viril et solide demanderait des façons plus simples de l'interpréter. Mais Bach, d'autre part, donne tant d'exemples _et magnifiques_ de vigoureuse simplicité! On lui accordera bien le droit de se livrer à quelque fantaisie modulante... D'ailleurs, il sera bon que l'élève, en son inexpérience de la modulation, ne s'essaye pas à ces tours de force. Mais qu'il retienne tous les autres exemples que nous avons cités.

D. Harmonisations diverses.

A l'étude des modulations se rattache celle de l'*harmonisation* de certains passages difficiles, et de la richesse imaginative de J.-S. Bach. Signalons, sans qu'il soit ici possible de suivre un ordre bien arrêté, diverses de ces réalisations:



(Nº 75 de l'ÉD. PETERS)

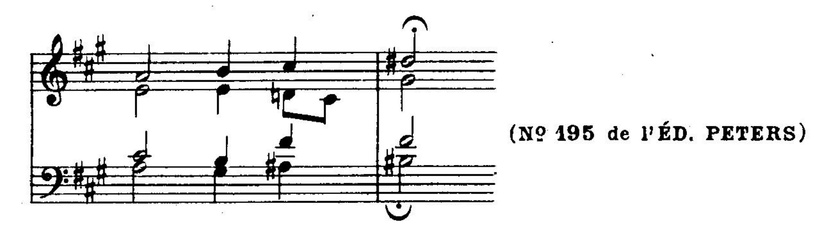
(1) remarquez la puissance expressive de *ré*♮ et de *sol*♮ après les accords précédents.

(Nº 125 de l'ÉD. PETERS)

(Des passages très simples, comme A et B, embarrassent souvent les élèves. Voyez avec quelle élégance Bach sut les harmoniser.)

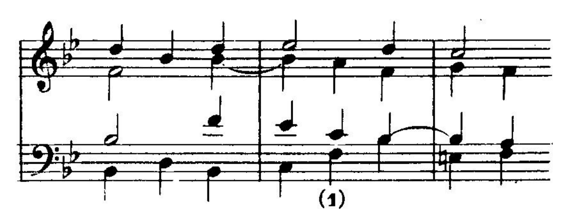
(Nº 267 de l'ÉD. PETERS)

(1) Ceci est d'une extrême simplicité de moyens, et d'un admirable pathétique intérieur.



(Nº 195 de l'ÉD. PETERS)

(Passage difficile à harmoniser, que Bach réalise avec autant de souplesse que de logique tonale).



(Nº 212 de l'ÉD. PETERS)

(1) Pour montrer le *rôle harmonique* de la Basse dans ces deux mesures _ afin de répondre à ceux qui prétendent que chez Bach "l'harmonie résulte du mouvement des parties" _ Non, elle ne naît pas de son contrepoint; mais par l'effet d'une technique magistrale et d'une extraordinairement riche imagination, il unit la perfection "verticale" à l' "horizontale".



(Nº 211 de l'ÉD. PETERS)

Cet exemple-ci, pour témoigner de la diversité du style chez J.-S. Bach: ne diraiton pas du Gluck _avec une écriture plus raffinée,_ ou du Rameau, celui de l'acte des Champs-Elysées, de *Castor et Pollux?*



(Nº 208 de l'ÉD. PETERS)

Ce Choral écrit sur un thème de J.-S. Bach est d'un style tout autre que le précédent, mais combien expressif!

(Nº 274 de l'ÉD. PETERS)

(1) Etrange et fort belle modulation en *mi* mineur.

(2) Caractère nettement *grégorien.*



(Nº 299 de l'ÉD. PETERS)

(1) Les quintes entre B. et T. (séparées par le seul *la♭*) ont un caractère de solidité archaïque, s'accordant très bien à celui du thème liturgique de ce choral. _Le triton pris directement (T._C.) semblerait plus faible, mais aux voix, l'inconvénient disparaîtrait en partie à cause des *la♭* et *fa* tenus, au S. et a la B.

Voici maintenant deux réalisations d'un même texte, et dont il est difficile de décider laquelle est la plus riche en beauté:

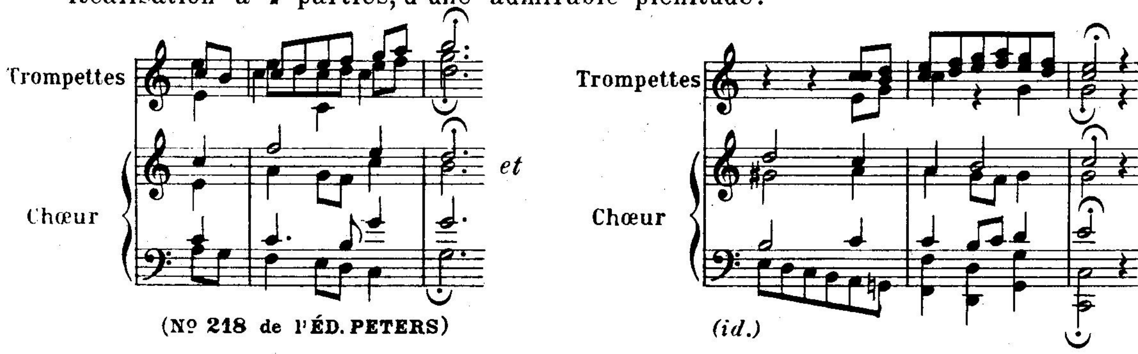

(Nº 146 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 147 de l'ÉD. PETERS)

Passage que l'élève trouverait assez difficile à réaliser:


(Nº 91 de l'ÉD. PETERS)

Réalisation à **7** parties, d'une admirable plénitude:



(Nº 218 de l'ÉD. PETERS)

(id.)

Terminons cette série d'exemples par ces fragments un peu plus longs, afin d'en mieux faire saisir l'aisance et la pureté d'écriture:


(Nº 52 de l'ÉD. PETERS)



Enfin, il peut être intéressant de comparer diverses interprétations d'un même passage. Je choisis pour cela les premières mesures d'un des plus beaux thèmes traités par Bach (voir, plus loin, les citations entières de deux chorals sur ce thème):

(Nº 53 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 54 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 55 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 56 de l'ÉD. PETERS)

(Nº 57 de l'ÉD. PETERS)

(58 et 230 presque pareils à 57)

(Nº 231 de l'ÉD. PETERS)

Voir aussi la réalisation citée in extenso, **232**, avec flûtes.
(Voir aussi *Edition Peters,* **233**, Chœur avec orchestre.)

E. Libertés diverses.

Avant que de citer *in extenso* des *Chorals* de Bach, il est nécessaire de ne point cacher à l'élève que le style de Jean-Sébastien est sensiblement plus libre que celui conseillé à cet élève *pour ses débuts,* dans le chapitre précédent de notre ouvrage. On a dit plus d'une fois les raisons de cette antinomie apparente. _Au fond, il n'existe d'autre "règle" que *la Musicalité.* Mainte œuvre moderne nous révèle que les quintes (voire les octaves) consécutives, sont possibles[1]. _ Pourtant, en principe, Bach part de l'interdiction relative à ces successions d'intervalles. Mais chez lui, que d'infractions à la règle qu'il se pose!

Quant à certaines proscriptions *scolaires,* et plutôt conventionnelles, par exemple celle qui défend d'arriver sur l'unisson par un mouvement de seconde, il va de soi que Bach n'en tient jamais compte, non plus que les maîtres du XVIe siècle, ni Mozart, ni Beethoven. De même, à l'occasion, il ne craint pas la simultanéité du retard et de la note retardée, etc... Bref, tout cela constitue un ensemble de *libertés* (excellentes), qu'il vaut mieux présenter avec franchise. Il n'en reste pas moins que, dans l'intérêt de sa technique, l'élève fera bien de n'en point user trop tôt. Dans le même esprit de discipline librement consentie, nous lui avons conseillé, à ses débuts, de s'en tenir (autant que possible) aux accords parfaits, aux accords avec retards régulièrement préparés et résolus, aux accords de 7e dont la dissonance sera, de même, préparée et résolue suivant l'usage.

Je classerai les citations des *libertés de Bach* de la façon suivante:

1° *Quintes (ou octaves) directes, ou consécutives, ou retardées.*

Je n'insiste guère sur ces intervalles par mouvement direct.
Il est certain qu'à cet égard les Traités de l'Harmonie sont plus stricts qu'on ne doit l'être, raisonnablement, pour le Choral et pour la Fugue. Notez qu'avec les instruments à sons tenus, l'effet est toujours moins creux; en outre, à cause du rôle des mouvements de parties, et de l'intérêt que l'oreille prend à l'*audition horizontale,* il est naturel d'autoriser, dans ce "style contrapunctique", ce qu'il vaut mieux interdire pour ses débuts à l'élève harmoniste.

On ne s'étonnera donc point de trouver chez Bach un très grand nombre de quintes ou d'octaves directes défendues dans les classes d'harmonie, et que certains professeurs contestent même en contrepoint rigoureux. Or, je ne dis point qu'il faille *tout* permettre en la matière, à l'élève débutant; mais dès que cet élève aura la technique suffisante (ce dont jugera son professeur), il sera bon, nécessaire même, de lui faire apprécier le meilleur usage possible des quintes et des octaves directes tenues pour *libres* par les Traités. Ce que j'écris là, je le répèterais pour chacune des autres "libertés" de Bach que l'on verra tout-à-l'heure. [1]

---

(1) Toutefois, le cas des *Octaves immédiatement consécutives,* ou *très peu séparées,* reste fort délicat. Je serais tenté de ne les admettre que *manifestement voulues:* soit qu'elles jouent le rôle d'amener une impression de pauvreté, _soit que, pour toute autre raison, elles *fussent mieux,* à cet endroit, qu'une autre réalisation. Mais jamais pour faciliter l'écriture.

Voici maintenant des exemples de Bach:

Octaves ou quintes directes.



Unisson direct: (que Bach écrit surtout entre T. et B., mais parfois autrement)



(Nº 15 de l'ÉD. PETERS)

Quintes consécutives, ou très peu séparées.[1]

Certaines ne sont guère en dehors de ce qu'on a coutume d'autoriser à "l'école":



(Nº 8 de l'ÉD. PETERS)

Quintes entre S. et T., par mouvement contraire et avec note commune.

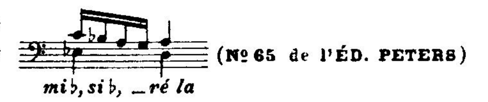


(Nº 153 de l'ÉD. PETERS)

Ici le *do* n'est guère que broderie du *ré* _à l'oreille du moins,_ et les quintes sont très douces.

---

(1) Il va de soi que dans le Choral on ne juge plus comme dans le contrepoint rigoureux, et que jamais ne compteront les quintes suivantes



D'autres sont plus "libres", du point de vue scolaire:



(Nº 34 de l'ÉD. PETERS)

Quintes entre T. et B., il est vrai que la réalisation est à 5 parties



(Nº 11 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(1) Quintes successives, sur accord parfait à l'état fondamental.
(2) de même. (3) Quintes retardées (T. C.)

Enfin, l'exemple suivant montre que Bach n'a guère plus de scrupules, en matière de quintes, que les maîtres du XVIe siècle, auxquels il suffisait d'une note pour "sauver les quintes" (sans changement d'accord):



(Nº 144 de l'ÉD. PETERS)

J'ai déjà cité un cas analogue; il faut tenir compte de ce fait que le *sol* (S.) et le *mi* (B.) interviennent, par leur sonorité, pour adoucir le triton pris directement. (T. C.). Il faut également se souvenir de l'habitude qu'on avait, au XVIIIe siècle, de $\frac{6}{3}$ sur le 2^d degré; cet accord semblait si naturel qu'on ne craignait jamais d'en user, fût-ce de cette manière.

Il va de soi que Bach écrit de façon courante les quintes par notes de passage, telles que:



(Nº 123 de l'ÉD. PETERS)

Et *a fortiori* des quintes retardées dont une des notes est *de passage*. _Mais d'ailleurs, également des quintes retardées en *notes réelles:*



(Nº 35 de l'ÉD. PETERS)

Octaves consécutives. Elles sont plus rares chez Bach. Pourtant il en existe, ou du moins séparées par *très peu* de notes:

Le passage suivant,[1] d'un *Choral* de l'édition annotée par Gounod (N°111) est fort curieux:



(Octaves entre B. et S., d'ailleurs atténuées par le *la*♮, et par le fait que dès le 1er temps de l'avant-dernière mesure, c'est l'impression du fa♯ qui domine. Réalisation évidemment *voulue,* et des plus libres; on voit, par l'expression qui s'en dégage, de quelle richesse peuvent être certaines *infractions à la règle.)*

En voici quelques autres exemples:

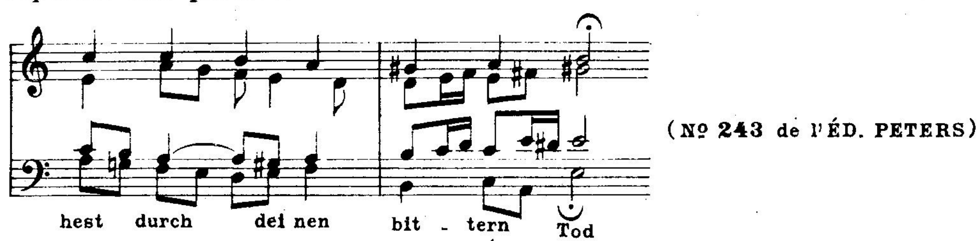


(N° **14** de l'Édition annotée par GOUNOD)

Ici, c'est autre chose: on *n'entend* pas les octaves *mi♭ sol* entre T. et B.; et par mouvement contraire, ainsi réalisées, il n'en résulte pas de creux. Au contraire, la réalisation suivante serait contestable,(bien que théoriquement tolérée) _à cause de la faiblesse que donnerait la basse doublée *(sol)* par octave directe:



Parfois les octaves correspondent à une *expression particulière* du sentiment; la lourdeur angoissée de la réalisation suivante est sûrement intentionnelle, _il suffit de se reporter aux paroles:



(N° **243** de l'ÉD. PETERS)

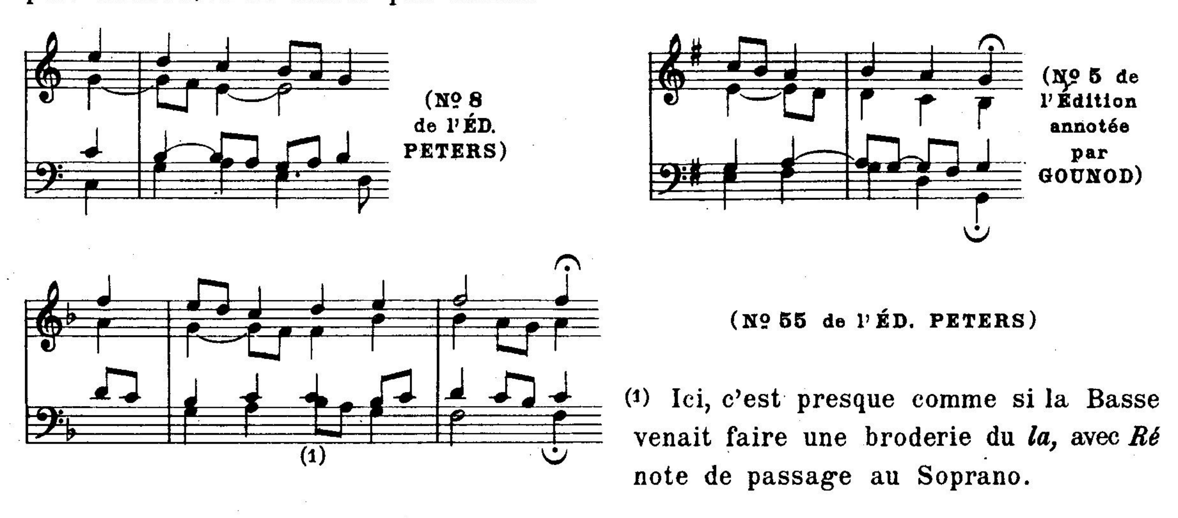
Les N°s **65**, **71** et **127** de l'**ÉD. PETERS** contiennent aussi des octaves très peu séparées... Mais il faut être bien prudent, et ne point parler de *négligence de réalisation* de la part de Bach. Sa suprême habileté (je prends le mot dans le meilleur sens), et le soin qu'il apporte à toutes choses ne laissent guère de place à cette hypothèse. Toujours est-il que, naturellement, ce ne sont pas des moyens dont l'élève serait capable d'user avec assez de discernement, et que de telles Octaves restent *non permises* à l'école.

---

(1) Je dois signaler qu'il est autrement transcrit dans l'**ÉD. PETERS** (N° **258**):



2º *Retard avec la note retardée.* Le cas le plus fréquent est celui du retard du ténor sur la basse, à distance de 2de. Il est vrai qu'en général les Basses se trouvaient doublées par les 16 P. de l'orgue; mais la rencontre des voix (2de, puis unisson) n'en existe pas moins:

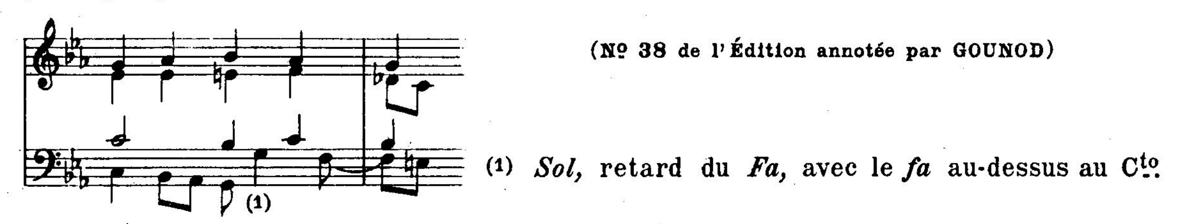


(1) Ici, c'est presque comme si la Basse venait faire une broderie du *la,* avec *Ré* note de passage au Soprano.

On trouve également le retard $\frac{5}{4}3$ sous la forme $\frac{5}{4}\frac{-}{3}$ / $\frac{3}{3}$ dans l'exemple suivant:



Assez rare est le cas du retard avec la note réelle en 7e au-dessous. Cependant, de telles réunions peuvent être très musicales, ainsi que le prouve le passage que voici:



(1) *Sol,* retard du *Fa,* avec le *fa* au-dessus au C^{to}.

Quoiqu'il en soit, il est une chose certaine, c'est qu'on a fait preuve de craintes tout à fait exagérées en ce qui concerne la simultanéité du retard et de la note retardée. Il ne s'agit que de la réaliser musicalement. Mais ces sortes de réalisations peuvent enrichir grandement le domaine de l'harmonie.

Il en résulte des agrégations dont le caractère n'est point celui des retards *corrects:* mais, en bien des cas, ces libertés sont préférables. Il est donc très utile que l'élève sache s'y accoutumer (ne fût-ce que pour le faire avec goût, et à propos), lorsqu'il sera maître de la technique correcte, celle de "l'école".

Les rencontres de notes ainsi produites nous conduisent directement à d'autres libertés; de même genre pourtant, qui sont: l'arrivée sur l'unisson par la seconde, et la broderie à distance de seconde.

On trouve souvent, chez Bach, comme au XVI[e] siècle:





et même, à ½ ton de distance.



(Nº 11 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(et il me semble que le passage, ainsi réalisé, est beaucoup plus expressif qu'avec *ré mi,* croches, au ténor).

La broderie avec la note brodée, à distance de seconde est plus rare. Pourtant, nous citerons:



(Nº 124 de l'Édition annotée par GOUNOD)

3º *Dissonances non préparées; _ résolutions irrégulières,* etc.

Dans son édition des Chorals de Bach, Gounod a cité comme libre vis à vis des usages rigoureux, la préparation *sur temps faible* de cette 7e: (1)



(Nº 7 de l'Édition annotée par GOUNOD)

Mais Bach en écrit bien d'autres. Mentionnons, par exemple cette 7e non préparée sur le 4e degré:



(Nº 109 de l'ÉD. PETERS)

(1) Gounod propose, comme réalisation rigoureuse:



Ce qui est excellent, mais le thème du Choral se trouve légèrement modifié.

Mr Henri Rabaud a réalisé de la sorte:



Ce qui conserve le chant donné et reste dans le caractère du style de Bach.

Je n'insiste pas sur la 7e de Dominante, puisqu'elle est courante chez Bach; signalons seulement qu'il l'aborde sans préparation de la fondamentale ni de la 7e:



(Nº 66 de l'ÉD. PETERS)

(a) $\overset{7}{+}$ dans laquelle ni *ré* ni *do*♮ ne sont préparés.

(b) 7e du 4e degré (mode mineur) sans préparation.

Et par mouvement direct (mais la 7e se trouvant déjà _à une autre partie_ dans l'accord précédent)[1] par deux 7es de suite, d'ailleurs fort douces:



(Nº 259 de l'ÉD. PETERS)

On citerait encore, comme exemples de 7es non préparées:



(Nº 308 de l'ÉD. PETERS)

(Notez le caractère essentiellement *harmonique* de la Basse, de même que dans l'exemple précédent du Nº 66).

Et, à l'état d'accord de 2de dont la Basse n'est pas préparée:



(Nº 2 de l'Édition annotée par GOUNOD)

Il y a "préparation par échange" lorsque la note formant 7e se trouve dans l'accord précédent _à une autre partie. Le cas se présente de temps à autre chez Bach, mais on voit qu'il pratique même la non-préparation.

Quant aux *résolutions* des accords de septième, on trouve non seulement des résolutions exceptionnelles:



(Nº 195 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(c) résolution exceptionnelle du *fa* du ténor, sur *mi*, par deux $\overset{7}{+}$ de suite:
(d) 7e non préparée: (e) accord +7 sur tonique:

---

(1) C'est ce qu'on appelle une préparation *par échange*.

Et des résolutions par échange:



(Nº 141 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(1) le *fa* ♯ du C^{to}, 7ᵉ sur *sol* ♯, se trouve repris par la Basse et résolu en *mi* ♯, tandis que le C^{to} fait entendre le *sol* ♯.



(Nº 293 de l'ÉD. PETERS)

(1) *la*, 7ᵉ (au ténor) est résolu par le *sol* ♯ du Soprano.

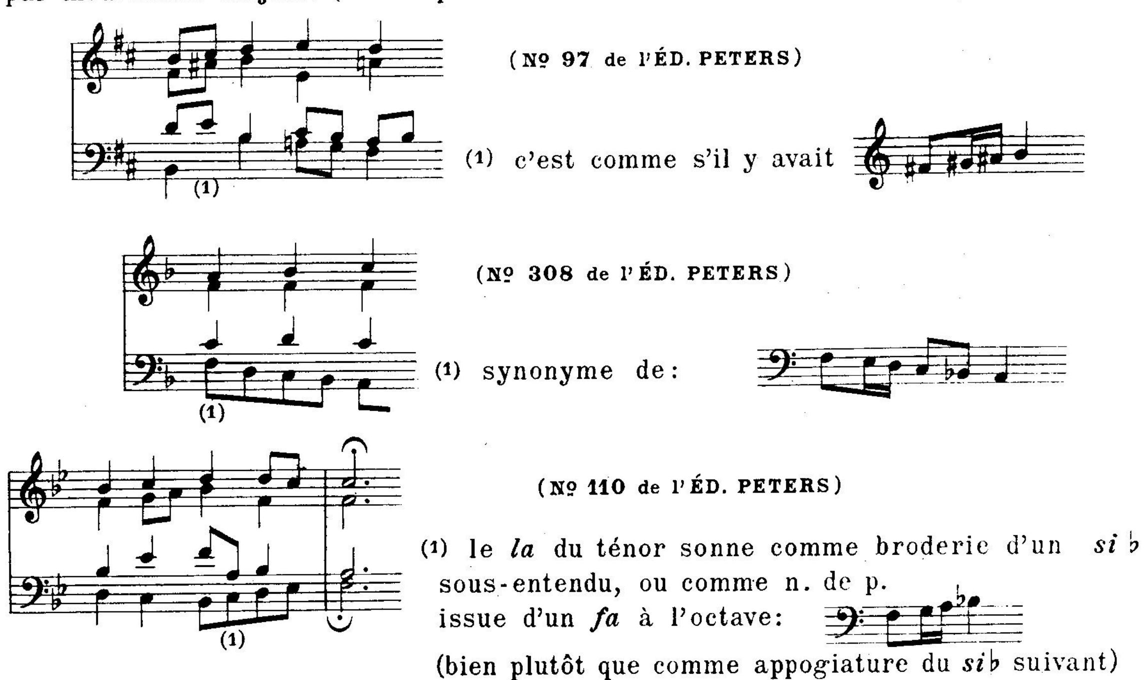
Mais encore des cas de non-réalisations:



(Nº 233 de l'ÉD. PETERS)

(1) *la*, au C^{to} descend au *ré*.

On peut rattacher à ces exemples de septièmes libres, les cas de notes de passage par mouvement disjoint (telles qu'on en trouvait assez souvent au XVIᵉ siècle):



(Nº 97 de l'ÉD. PETERS)

(1) c'est comme s'il y avait

(Nº 308 de l'ÉD. PETERS)

(1) synonyme de:

(Nº 110 de l'ÉD. PETERS)

(1) le *la* du ténor sonne comme broderie d'un *si* ♭ sous-entendu, ou comme n. de p. issue d'un *fa* à l'octave:
(bien plutôt que comme appogiature du *si*♭ suivant)

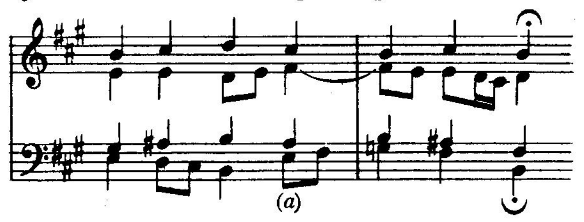
Citons encore cette réalisation "libre" peut-être, mais si logique musicalement:



(Nº 138 de l'ÉD. PETERS)

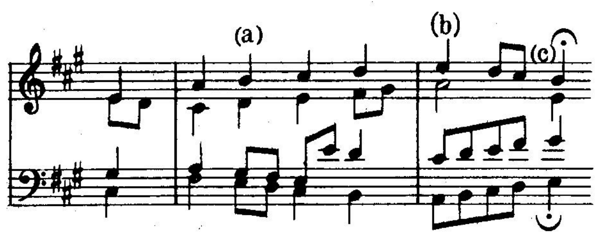
(1) le *do* du ténor est préparé par celui du soprano, d'autant mieux que le *ré* du S. est comme une n. de p. qui pourrait aussi bien être croche:

On signalera, d'autre part, le cas de certaines dissonances que favorise le mouvement des parties, soit qu'il y ait échange, soit que la dissonance montante s'analyse comme note de passage:



(Nº 6 de l'ÉD. PETERS)

(*a*) le triton montant se trouve repris en échange par le Contralto.



(Nº 2 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(a) *Ré*, 7e, monte au *mi:* mais *toutes* les notes de cet accord peuvent s'analyser comme *de passage*(1).

(b) Quintes entre S. et C.

(c) Quintes entre S. et C.

Du même genre:



(Nº 125 de l'Édition annotée par GOUNOD)

(*a*) c'est comme s'il y avait:



4º *Diverses autres libertés.*

Naturellement, des fausses relations se produisent de temps à autre; ainsi, après un point d'orgue:



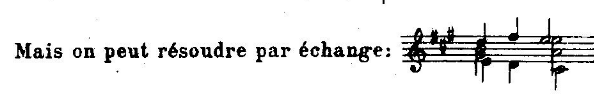
(Nº 17 de l'ÉD. PETERS)

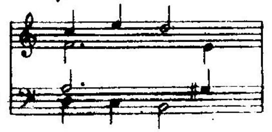
Je ne parle pas de celles que l'on trouve dans les cadences finales, usage très répandu à cette époque:



(Nº 29 de l'ÉD. PETERS)

---

(1) Il reste entendu que ceci serait gauche, et à éviter pour l'élève (surtout si l'on a affaire à un *réel* accord de $^{7}_{+}$:)  on trouvera seulement chez Bach la réalisation d'une basse descendante *en croches* sous l'accord de $^{7}_{+}$.

Mais on peut résoudre par échange: Et ce moyen s'applique aux autres accords de septième tout aussi bien: 

Mais parfois une modulation ***par sensible à la Basse*** autorise (on l'a noté plus haut) de manifestes fausses relations. C'est ainsi que Bach écrit sans crainte:

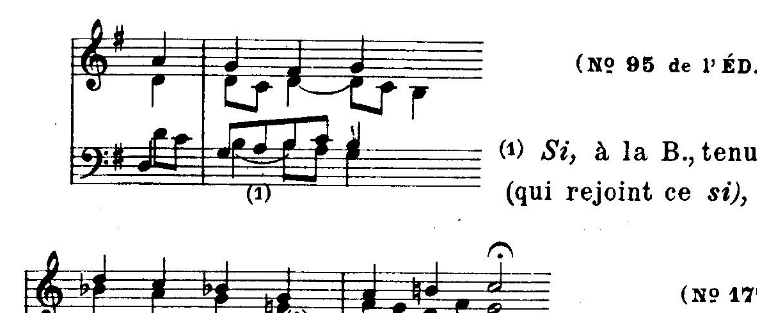


(Nº 117 de l'ÉD. PETERS)

(1) double fausse relation: de ***mi♭*** à ***mi♮***, et de ***ré♮*** à ***ré♭***. Mais vous pouvez être certain qu'aux voix, cela sonne bien.

Remarquez aussi qu'avec les accords de septième diminuée (ou leurs renversements), les fausses relations se trouvent considérablement atténuées. Je n'insiste pas là-dessus, tous ceux qui ont fait de bonnes études d'harmonie ont pu s'en rendre compte. _En définitive, fiez-vous en (encore et toujours) à *l'oreille*. Mais, pour ce jugement, ***entendez les parties chanter.***

Même critérium pour les ***rencontres de notes*** que vous serez tentés de faire. Si le goût peut se cultiver en la matière, c'est par l'audition et la compréhension des parties chantantes, _comme également par tous les exemples que vous pourrez trouver, les plus typiques, chez J.-S. Bach. Outre ceux que j'ai cités plus haut, dont ***l'enseignement d'école*** doit s'inspirer, voici quelques rencontres moins habituelles aux élèves, mais qu'il est utile de connaître pour oser, à son tour, aborder un style ***librement pur*** une fois qu'on se sentira maître de la technique scolaire.



(Nº 95 de l'ÉD. PETERS)

(1) *Si*, à la B., tenu contre le *la* du T. (qui rejoint ce *si*), avec le *do* du Cto



(Nº 177 de l'ÉD. PETERS)

(1) Rencontre de 2de ***si♭ do, attaquée.*** D'ailleurs excellente.



(Nº 268 de l'ÉD. PETERS)

(1) Cet accord peut s'analyser comme ***de passage (ré, ré, fa,*** n. de p.; ***si♮*** broderie); alors le ***do*** du S. reste note réelle; il n'en est pas moins assez libre, le ***si♮*** du T. étant broderie et non n. de p. Mais l'oreille ***entend*** ♮$^{6}_{3}$ sur ***Ré,*** et en somme le ***do*** du Soprano est une note de passage qui s'en va par mouvement disjoint.

De même:



(Nº 104 de l'ÉD. PETERS)



(Nº **307** de l'ÉD. PETERS)

(1) Rencontre analysable, mais assez incisive à cause de la simultanéité du *ré* et du *sol* ♯.

(2) 7e non préparée, ou plutôt *appogiature*.

(3) la Basse forme broderie du *fa* ♯.

Parfois _rarement d'ailleurs_ certaines rencontres semblent inutiles, et l'on se dit que mieux valait les éviter. C'est le cas du passage suivant avec (1) le *mi* du ténor au-dessus de la sensible *ré* ♯ de la Basse:



(Nº **13** de l'ÉD. PETERS)

Mais le mouvement de la Basse: [musical example] qui eût été désirable, ne pouvait guère s'écrire après les croches précédentes, qu'il eût été dommage de ne point avoir, ne fût-ce que pour le charme de la rencontre (2).

D'autre part, les croches du ténor sont utiles, car [musical example] donne une ligne monotone avec ce qui précède.

Enfin, cette rencontre est moins dure qu'on ne le pourrait croire, à cause de la différence très marquée entre le *timbre* du Ténor (à cette tessiture), et celui de la Basse sur *ré* ♯. (La rencontre serait, je crois, moins admissible une quarte plus bas). Mais, de toute façon, on peut estimer que Bach n'y tenait pas autrement que cela, car il écrit plus loin dans le même choral:



La précédente analyse semblera peut-être un peu longue, et trop minutieuse. Mais je voulais faire savoir qu'on ne doit pas *toujours* s'autoriser d'un *détail d'écriture* de Bach, souvent inséparable de l'ensemble.

Enfin, il y a la question du plus ou moins de difficulté des *intonations:* elle a son importance... N'oubliez point que les exemples cités plus haut sont de *style vocal*. S'il s'agit d'instruments, Bach se montre plus libre encore. Analysez, à ce sujet, la réalisation du **Nº 12 de l'ÉD. PETERS** (Chœur avec accompagnement de Hautbois). Elle est du plus haut intérêt, d'une aisance et d'une audace incomparables. On y trouve des "rencontres" telles que:



(Nº **12** de l'ÉD. PETERS)

(1) Ce *mi* sonne comme une note de passage issue de *fa* ♯.

(2) *Ré*, note de passage sur le changement d'accord, contre les *do* ♯ du T. et de la B.

Et plus loin, dans le même *Choral:*



Voici maintenant des citations complètes de *Chorals* de Bach. _Le choix était difficile à faire, en raison du grand nombre d'œuvres de ce genre qui méritaient d'être signalées. On s'est borné à un strict minimun (15); et d'ailleurs, mieux vaut, pour l'élève, en étudier sérieusement un petit nombre, que de lire avec quelque hâte un recueil complet. Pour ceux qui voudront étendre leur examen à d'autres chorals, j'indique à la fin de cet ouvrage quels sont, parmi ces œuvres, celles dont je recommande tout particulièrement la lecture.

J.-S. Bach: *Passion selon St Mathieu,* 1re partie
(ÉD. PETERS, No 59: "Herliebster Jesu". _Johann Crüger 1640)



(1) Ce passage de *sol*♯ sur *fa*♯, très correct chez Bach, est tout-à-fait admissible "à l'école", avec la 2de majeure. (2) Et de même, l'octave directe ainsi pratiquée, avec mouvement contraire de la Basse. (3) L'unisson direct entre B. et T., est fort employé par Bach. A titre d'exercice "d'entraînement", on conseillera à l'élève de l'éviter provisoirement. (4) Très musicale réalisation du retard à distance de seconde. _Pour l'élève, même remarque que pour l'unisson direct.

(5) Octave et quinte directes, avec les 4 parties descendantes. Très naturelles ainsi, à la cadence et sur la tonique, on ne les conseillerait pas sur le 2d ou sur le 3e degré.

(6) Notez combien cette harmonie est plus belle qu'en interprétant *fa*♯ comme 3e degré du ton de *Ré.* (7) Excellente réalisation de la doublure de la Basse dans l'accord de sixte.

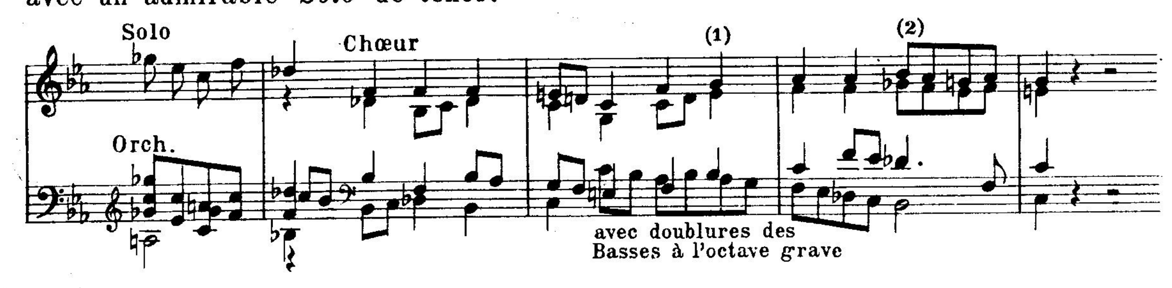
J.-S. Bach: *Passion selon St Jean,* 1re partie (ÉD. PETERS, N° 61)



La précédente réalisation se trouve dans la *Passion selon St Jean;* elle offre un caractère de gravité profonde, infiniment expressive d'ailleurs. Notez, par exemple, les harmonies (1) de la 6e mesure, et la manière d'arriver à un accord de tonique sous le *fa*♮ (2) (passage beaucoup plus beau que dans la première version que nous avons citée). _ Pour la sixte et quarte (3), il faut remarquer ici que la Basse se trouve soutenue par une doublure à l'octave, de l'orgue (Basse continue), la $\frac{6}{4}$ n'est donc qu'apparente; alors qu'en (1) elle existe réellement.

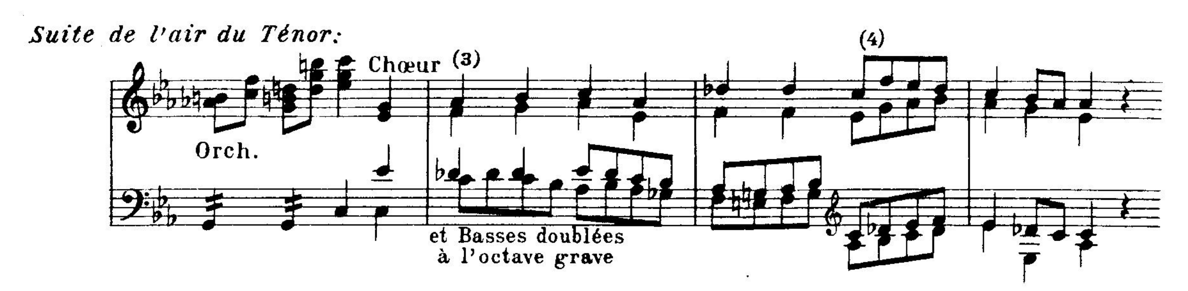
Dans les exemples suivants, j'indiquerai fort peu de remarques de détail, car l'étude précédemment faite, avec les citations fragmentaires, doit suffire à l'élève pour qu'il fasse de lui-même la plupart des remarques utiles en lisant les réalisations qui vont suivre. On se bornera donc à ne signaler que les plus frappantes des irrégularités, des audaces ou des trouvailles de ces réalisations.

Les deux versions du thème précédent ne sont pas les seules qu'ait écrites J.-S. Bach; on en trouvera deux autres dans le recueil de l'Édition Peters (N^{os} **60** et **62**); en voici une cinquième, extraite de la *Passion selon St Mathieu.* Le chœur alterne avec un admirable *Solo* de ténor.



(1) Cette rencontre entre B. et T. est tout-à-fait dans le style, et il n'existe aucune raison pour que les élèves s'abstiennent d'en écrire de semblabes.

(2) Notez la force expressive de ce *sol*♭. _La fausse relation avec le *sol*♮ suivant est excellente. Remarquez les 4 tierces de suite. Ici nous ne sommes plus dans le domaine du "contrepoint strict", et l'on aurait mauvaise grâce à interdire pareil moyen aux jeunes élèves.



(3) le *do* de la B. est considéré comme préparé, malgré le saut d'octave. Noter la broderie contre *Ré*♭ du ténor.

(4) graduellement, on est arrivé ici à avoir des croches aux 4 parties, _ c'est un effet expressif concordant avec le sentiment de la mélodie et de l'harmonie sous la ligne du Soprano *(do fa mi♭ ré♭)*, et aboutissent au repos sur le $\frac{6}{4}$.

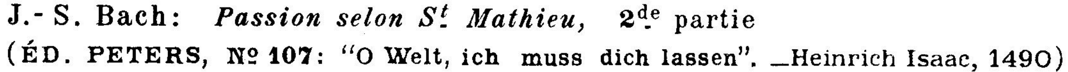


(5) on a déjà vu des exemples de ***sensible*** prise ainsi par Bach, en mouvement disjoint, sur la tonique.



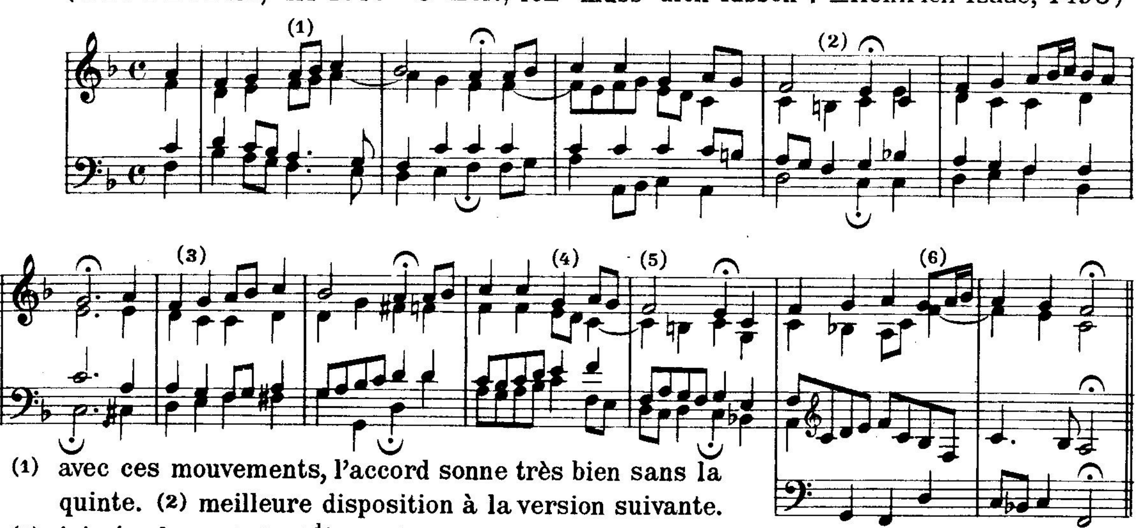
(6) cet accord enlève l'impression des octaves *(fa la♭)* entre T. et C.

(7) un des plus anciens exemples, sans doute, de cette altération descendante _et sans préparation_ de la *quinte* de l'accord de 7e de dominante.



J.-S. Bach: *Passion selon St Mathieu,* 2de partie

(ÉD. PETERS, Nº 107: "O Welt, ich muss dich lassen". _Heinrich Isaac, 1490)



(1) avec ces mouvements, l'accord sonne très bien sans la quinte. (2) meilleure disposition à la version suivante.

(3) ici, également; la 2de version est plus expressive.

(4) exemple de sensible doublée; mais il est à noter que Bach ne la double jamais dans une *cadence*. (5) très habile réalisation, d'une charmante sonorité.

(6) de même ici, avec le 2d renversement (dont ni la quarte ni la 7e ne sont préparées).

J.-S. Bach, *Passion selon St. Mathieu,* 1re partie (ÉD. PETERS, No 109)



(voir également, sur le même chant: ÉD. PETERS Nos 108 et 110)

(1) ceci également est d'une très bonne sonorité aux voix.

(2) excellente réalisation; et l'accord parfait de *Do,* (au 4e temps de la mesure précédente) est bien préférable à l'accord de sixte.

(3) mieux que dans la version précédente. (4) La $\frac{6}{4}$ de l'autre version est très bien amenée; mais cette 7e non préparée n'est pas d'un moins bon effet.

J.-S. Bach, *Passion selon St. Mathieu,* 2de partie
(ÉD. PETERS, No 56: "Herzlich thut mich verlangen". _Hans Leo Hassler 1601)



(1) c'est une *note d'emprunt (fa♯)* qui prépare la dominante *sol,* sans constituer une véritable modulation. (2) anticipations très expressives. (3) très préférable à une simple arrivée sur le *do* (avec $\frac{5}{3}$) dès le 1er temps. (4) beaucoup mieux que de considérer le *mi* comme 3e degré du ton de *Do.* (5) fausse relation facilitée par le point d'orgue, ainsi que le mouvement ascendant des 4 parties. (6) voir (1). (7) le *si♭* est une trouvaille. (8) très belle fin, en suspens sur la dominante.

Ce *choral* se trouve dans la *Passion selon St. Mathieu,* après la mort du Christ. Il en existe également une autre version dans cette même œuvre; et Bach a traité plusieurs fois ce beau thème (notamment, dans l'*Oratorio de Noël).* _Voir Édition Peters, Nos 53 à 58: chacune de ces réalisations mériterait d'être citée, et (bien que 58 soit peut-être moins complètement réussie) il nous était assez difficile de faire un choix. Cependant, il semble (surtout à cause de sa fin si émouvante) que ce No 56 l'emporte encore sur les autres.

J.-S. Bach, *Passion selon St. Jean,* 2de partie (ÉD. PETERS, Nº 16.
Recueil de mélodies des Frères Bohëmes. 1531) "Christus, der uns selig macht"





(1) Il est utile de faire remarquer ce début *sur la dominante,* aussi admissible que celui sur la tonique. A l'inverse des exercices de contrepoint, on peut commencer un choral sur n'importe quel degré, du moment que cela est musical.
(2) très belle modulation en *ré mineur,* par l'enchaînement de l'accord de *La* à celui de *sol mineur,* il y a comme une modulation passagère, de *la* à *sol min.,* au moyen du *fa*♯ du contralto.
(3) rencontre, très expressive, de *fa* et de *mi.* (4) ce *mi* est préparé, mais il sonne avec l'intensité d'une appogiature, par l'inattendu et la beauté de l'harmonie.
(5) le *si*♮ détermine le retour au ton de la.
(Choral extrait de la *Passion selon St. Jean.* Il s'en trouve un autre sur le même chant, _ Nº 17 de l'Édition Peters_ également dans la *Passion selon St. Jean).*

Thème et réalisation de J.-S. Bach (cahier pour le clavecin, d'Anna Magd. Bach, 1725
ÉD. PETERS Nº 19 "Dir, dir, Jehova, will ich singen")



Ce Choral(*) présente ceci de particulier, que le thème en est de Bach; la chose est assez rare, car le plus souvent le maître choisissait des textes de *Psaumes* du XVIe ou du XVIIe siècle, _certains, même, plus anciens. Il est inutile d'en vouloir commenter par des mots la grâce lumineuse. Signalons seulement les "rencontres" (1) (2) (3) et (4) ainsi que la curieuse cadence (5) où le 4e degré (portant l'accord de triton) descend à la tonique, contre toutes les règles, mais si musicalement...

(*) extrait d'un cahier écrit pour Anna Magdalena Bach, la seconde femme du maître.

J.-S. Bach, *Cantate:* "O heil'ges Geist"
(**ÉD. PETERS, N° 98** "nun lasst uns Gott". Nicolaus Selneccer, 1587)



(1) (2) noter combien, la plupart du temps, l'accord parfait du 2^d^ degré suivi de l'accord de sixte, est préférable à l'accord de sixte tout seul. Il suffit de comparer la mesure de (2) à celles de la version N° **99**.



(3) Il fallait, en effet, traiter ce *do* en échappée; ou sinon, analyser le *si* comme note de passage (avec *la* à la Basse).

(D'un recueil de *Motets* de Jean-Christophe Bach, _attribué par erreur à J.-S.?)
(**N° 121 de l'ÉD. PETERS: "Warum betrübst du dich, mein Herz". Franz Eler 1588**)



(1) l'octave directe sur résolution de la dissonance (*la*♭, **7**) est interdite "à l'école". On voit que Bach ne tient pas compte de cette interdiction.

(2) ce *la*♮ donne une parfaite netteté tonale à tout ce passage.

(3) belle sonorité de l'accord parfait avec tierce doublée.

(4) noter cette rencontre, si expressive, _de même que la force du *ré*♭.

(5) en fausse relation avec le *ré*♮.

J.-S. Bach, *Cantate:* "Siehe zu"

(ÉD. PETERS, Nº 142 "Wer nur den lieben Gott lässt walten" _G. Neumark. 1640)



Le thème et la réalisation sont d'une égale et très grande beauté.

Signalons particulièrement: la mesure (1) avec ses syncopes si expressives (chose curieuse, on *n'entend pas* les octaves retardées, ou du moins on ne les perçoit point comme regrettables, au contraire); _la chute (2); toute la mesure (3), avec sa paradoxale (mais ici excellente) réalisation de l'accord de sixte; et la 9e mineure (4). Il faut remarquer l'impression d'octaves qu'au (5) donnent les mouvements du T. et de la B. _ c'est une réalisation qu'en général on défend "à l'école".



J.-S. Bach, *Cantate:* "Ich elender Mensch"

(ÉD. PETERS, Nº 154 "Ach Gott und Herr" _J. H. Schein, Leipzig, 1627)



Toute la seconde partie de ce chant est admirable. Au début, notons (1) préparation (de *fa*) par échange, puis résolution exceptionnelle (plagale) de $\begin{smallmatrix}+4\\ \flat 3\end{smallmatrix}$.

(2) excellent emploi des notes de passage, avec le *sib* du S. traité en échappée.

(3) la fausse relation *(ré♮-ré♭) passe* admirablement ici, en raison de la beauté qui se dégage de cette mesure. _Et la mesure (5), avec ses deux $\frac{6}{5}$ consécutives, est encore plus intense. Pour toute la fin, c'est une de ces trouvailles "à la Bach", qui ne cessent de nous émouvoir par leur profondeur_ autant que par leur sûreté modulante. Tonalités, depuis (6): *Sol* mineur, *fa* mineur, *mib* mineur pris ensuite comme 4e degré du ton de *Sib majeur* par où se conclut le Choral.

J.-S. Bach, *Choralgesänge, 1786. III, 197* (**ÉD. PETERS, N° 171.** "**Christ ist erstanden**".
Ancienne mélodie remontant au moins au XIIIe siècle — transcrite par J. Klugsch, 1535)



On a tenu à citer in extenso ce choral très développé, — d'ailleurs peu connu, mais d'une grande beauté. Le caractère archaïque et mystérieux d'un thème très ancien (remontant au moins au XIIIe siècle) inspira à Bach une réalisation de sentiment tout particutier, avec son début *grégorien* (1)(2), puis la sonorité sombre, étrange, de (3), et les deux cadences plagales (4)(5). — Toute cette première partie semble exiger une doublure des Basses par des **16** P. de l'orgue. — Puis vient comme un peu de lumière sur cette obscurité d'angoisse médiévale. Et depuis (A), on conçoit plutôt la partie de basse allégée de sa doublure à l'octave. Signalons: (6) accord de **7e** (par notes de passage), si expressif; (7) charme de toute cette mesure.. La suite s'assombrit de nouveau, malgré la cadence rompue (8). — (9), caractère grégorien de cet enchaînement. — Depuis B, on peut reprendre la doublure des **16** P. — Les premières mesures après (B) présentent, peut-être, un moindre intérêt? Il se ranime vite à la modulation (10) en *la mineur,* ainsi qu'à la mesure suivante. Et sur la rentrée d'une partie du thème initial, le *fa* ♮ (11) apporte un nouvel élément d'expression intense; elle s'accroît avec l'essor de la partie de ténor jusqu'au *mi* (12) — Puis c'est le repos final, depuis l'accord de *si majeur* (13) jusqu'à la dernière cadence sur l'accord de *mi majeur.*

J.-S. Bach, *Cantate:* "Komm, du süsse Todesstunde"
(ÉD. PETERS, Nº 232 "Herzlich thut mich verlangen". _Hans Leo Hassler, 1601)



L'une des plus belles réalisations, dans tout l'ensemble des deux volumes de 319 Chorals d'où j'extrais mes citations. Ce qui est extraordinaire, c'est la *continuité* de la ligne mélodique des flûtes, notamment aux mesures qui suivent la reprise; _le dessin des Soprani ne constituant nullement une marche d'harmonie, Bach arrive néanmoins à traiter *en marche* la partie de flûtes.

Comme détails à signaler particulièrement: (1) l'échappée *ré* au Contralto vient à propos pour contrebalancer l'impression d'octaves retardées avec les flûtes.
(2) belle échappée *(mi)* à la partie de flûtes, contre le *ré* du Soprano.
(3) qualité expressive du *sib* des flûtes, après l'accord ♮5/3 sur *mi* de la mesure précédente.

(4) *do*♮ au C^to (après *sol*♮ de passage au T.) sonne avec un caractère grégorien qui donne à cette conclusion une ampleur singulière. (5) très expressive la fausse relation *si*♭-*si*♮. Notez le passage de *sol si*♭ *la* (flûtes) sur le *la* du Soprano.
(6) Mais ici Bach se garde, étant donné le retard *fa,* d'avoir un *mi* aux chœurs.
(7) Très belle harmonisation de cette mesure, avec d'abord la quinte à vide des chœurs *(mi si)* et le retard de quarte des flûtes se résolvant sur l'accord de sixte de *si,* puis la 9e de dominante (de passage) sur *ré,* aboutissant à l'accord de *mi* avec le chromatisme *sol*♮ *sol*♯, puis le chromatisme *do do*♯ du ténor.
(8) retard $\frac{5}{4}\,\bar{3}$ avec la note réelle *(do*♮), à distance de 9e majeure et amenée par le mouvement *la si do.*

J.-S. Bach, *Cantate:* "Es wartet Alles auf dich" ÉD. PETERS, Nº 289 "Singen wir aus Herzens grund". (_Ancien thème liturgique, transcription des Frères Bohêmes, 1544)



Thème fort expressif._ Réalisation très conforme aux *usages de l'école* (au moins jusque vers la fin), mais qui commente le chant avec une réelle beauté. Notons: (1) très heureux accord parfait du 3e degré. (2) ce transport de toutes les parties après un point d'orgue est assez habituel chez Bach. (3) On a déjà commenté ce 4e degré, montant par échange, malgré l'accord de triton.
(4) belle septième par notes de passage. (5) Ceci est admirablement trouvé, de même que la broderie *fa*♯ contre le *sol* de passage (6).

IV. CHORALS LIBRES

(réalisations Ch. KŒCHLIN)

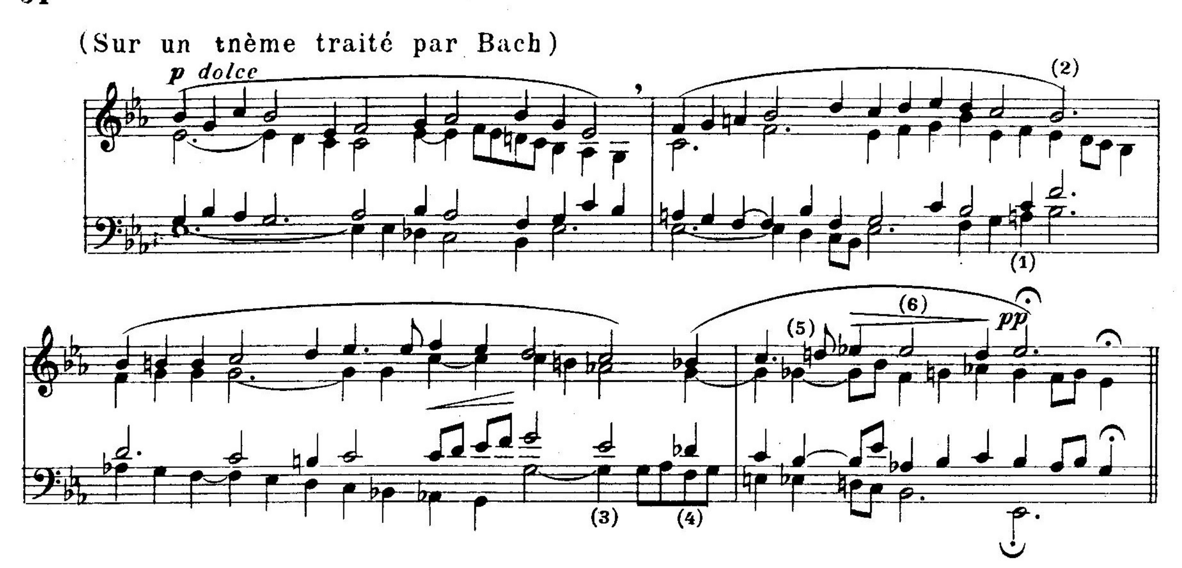
Sous ce titre, je réunis 1º quelques réalisations (dont certaines à peu près "rigoureuses") que j'écrivis sur des thèmes traités par Bach. 2º mes réalisations des thèmes proposés par Gabriel Fauré pour les Concours de Contrepoint, pendant toute la période où il dirigea le Conservatoire de Paris (concours de **1906** à **1920**). On y trouvera des moyens divers, suivant la nature de chaque thème, _mais l'esprit de l'ensemble reste le même: usage prépondérant des accords parfaits, (parfois, des septièmes non préparées), emploi très large des notes de passage, (quelquefois aux temps forts); en somme, si mainte liberté y subsiste à l'égard des usages de l'école, cela ne sort pas du style polyphonique[1]; ni du caractère général du *Choral*. Et peut-être ces exemples, précisément parce qu'ils sont libres, ne seront-ils pas sans quelque utilité pour l'élève. Celui-ci, sage lauréat, demeure trop timide, _sans comprendre que le langage consonnant admet toutes sortes de hardiesses qui ne sont incompatibles, ni avec l'essence de ce langage, ni même avec la pureté d'écriture. Celui-là, qui s'est lancé à l'eau sans avoir appris à nager, ne rêve qu'atonalité dans le plus fâcheux dédain des accords parfaits. L'un et l'autre ignorent la richesse du domaine musical, telle que nous l'a révélée Gabriel Fauré. C'est à la mémoire du maître inimitable de *Pénélope* que nous consacrons cette série de Chorals inspirés par *sa pensée* même, je veux dire ces très beaux chants qu'avec trop de modestie, il ne jugea point nécessaire de réaliser.

Comme conclusion, j'ajoute enfin le Choral que j'avais écrit (pour *l'Hommage à Fauré* publié en **1920** par la Revue Musicale) _sur les lettres F-A-U-R-É: cela sort légèrement, peut-être, du cadre que je m'étais imposé: puisqu'il s'agit d'une composition, par moments, de style fugué. Et cependant, c'est une sorte de choral... Ce qui montre, comme je le disais au début de cet ouvrage, que les limites de ce genre ne sont pas rigoureusement tracées. Il en va de la sorte pour beaucoup d'autres genres...

---

(1) à l'exception du Choral sur le thème de **1909** qui est plutôt *harmonique*.

(Sur un thème traité par Bach)



Notes sur les "libertés" de ce choral:

(1) Résolution par échange *(si♭* au ténor, *la*♮ à la B.) (2) quintes par n. de p. *(mi♭,* n. de p. sur le changement d'accord) (3) l'accord de 2de est, ici, régulièrement préparé. (4) l'accord de 2de du dernier temps est libre. (5) De même ici, c'est le *si♭* qui devrait être préparé et non le *do.* (6) la préparation du *mi♭* blanche, par la noire, est insuffisante (d'après les règles).

Autre interprétation du thème précédent.



Réalisation plus libre que la précédente, mais plus mélodique.

(1) *sol,* n. de p., l'accord étant **5** sur *la♭.* (2) *sol* retard, avec *fa* note réelle.
(4) quintes (T. B.). De même (5) (6) (7). (8) *fa* broderie, l'accord étant **5** sur *sol.*
(9) n. de p. aboutissant à la 7e du 2^{d} degré, sur *la*♮. (10) *la,* appog. à forme de retard.
(11) accord de 7e sans préparation. (12) de même, avec quintes entre B. et C.

(Psaume: Wie nach einer Wasserquelle . 1555. Cf. Bach, ÉD. PETERS, Nos 38 et 205 "Freu sich sehr, o meine Seele")



(1) Ceci garde le caractère grégorien de la cadence (hypophrygienne) du premier point d'orgue. (2) quintes par mouvement contraire (B. T.); préparation et résolution du *do* (du ténor), par échange. (3) le *ré* de passage (formant accord de 2de) est repris par le Contralto, pendant que la Basse fait entendre un *do* de passage. C'est, en somme, le même accord pour toute la mesure (renversement de la 7e du 2d degré sur *mi.).* (4) *la,* échappée, — dessin qui se retrouvera plus loin. — Le *si* ♮ du Contralto est une note de passage. (5) *la,* échappée.
(6) De même... — le *la* du ténor est une anticipation. (7) *do,* non préparé.

Sur un thème traité par Bach: No 96 de l'ÉD. KUFFERATH



(1) Echappées. — C'est comme s'il y avait

(2) n. de p. au 1er temps. (3) *la,* n. de p. à la B.

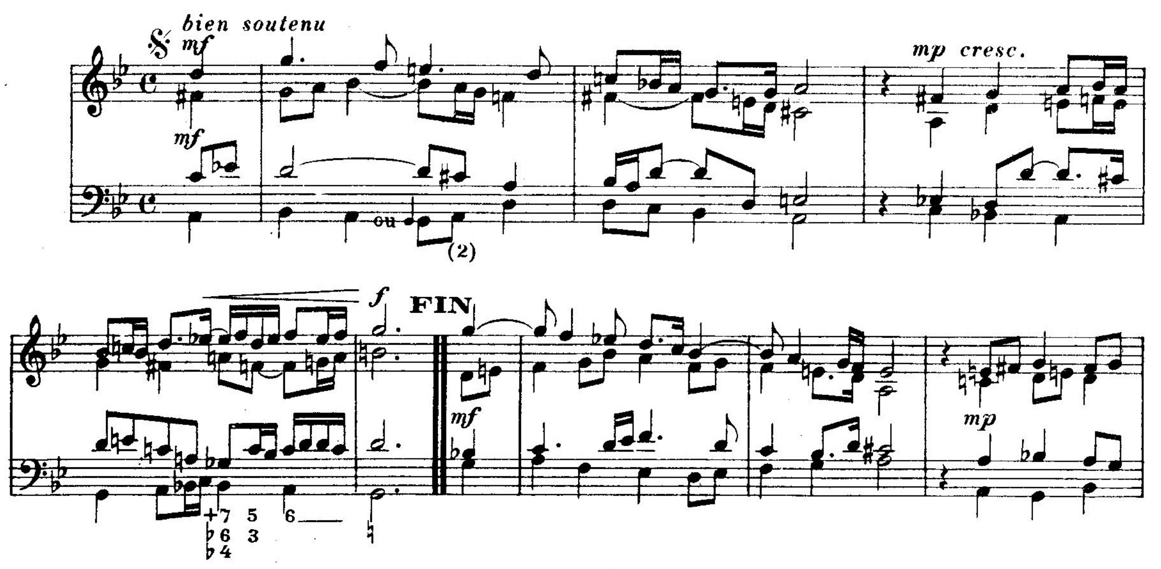
(4) *sol* ♯, *si,* n. de p. au 1er temps. *Si,* (3e temps), n. de p. *Ré,* au Contralto, est une appogiature, qui a le caractère d'une broderie de *do.*

(5) retard ascendant au ténor.

(On laisse à l'élève, comme exercice, le soin d'analyser le reste de cette réalisation dans le même esprit que celui des notes précédentes)



Réalisation sur un thème des Chorals de Bach, en prenant le thème à la Basse.(1)



(1) Cf. "Ach Gott, vom Himmel, sieh darein" ÉD. PETERS, *Bach Choralgesänge,* 1,2,155)

(2) Le texte exact du choral est [music notation] C'est par une interprétation erronée de la disposition typographique du N° 155 (en réalité: [music notation]) que ce texte s'est trouvé transcrit avec des croches dans le devoir d'un de mes élèves qui s'était essayé à ce travail _d'après quoi je l'ai transcrit à mon tour, sans prendre garde à l'erreur. Mais il serait facile de rétablir le texte juste: il n'y a qu'à garder *sol,* noire; l'enchaînement est très possible ainsi.



Ce genre de réalisation est parfois assez difficile, surtout pour les fins de phrases, qui donnent le plus souvent la succession de $\frac{6}{3}$ sur le 2d degré à $\frac{5}{3}$ sur tonique. Mais c'est un exercice utile pour l'élève *déjà rompu à l'exercice du choral.*

La réalisation ci-dessus, ainsi que la suivante, est beaucoup moins libre que les précédentes. A cet égard, elle se rapproche davantage du style de J.-S. Bach.

Autre réalisation avec le thème du choral à la Basse (1)

mf — f — mp

S.
M.S.
C.
T.
B.

cresc. e sost. — presque f — piu p — crescendo molto — ff

mf — pp

(1) Cf. "Freu dich sehr, o meine Seele" ÉD. PETERS, *Bach, Choralgesänge* Nos 35, 36, 37, 202, 203, 204.

Il serait trop long d'analyser par le détail toutes les "libertés" des pièces qui vont suivre, sur les thèmes de Gabriel Fauré. Mais l'élève ayant travaillé sérieusement le Choral _par ses propres réalisations, et par l'étude même des modèles que lui offre J.-S. Bach_ aura maintenant une expérience suffisante pour être capable de faire lui-même cette analyse.

On se bornera donc à quelques brefs commentaires:

1906._ Plusieurs accords de septième non préparées, comme il s'en trouve constamment chez Fauré; des modulations lointaines où nous entraîna le souvenir du maître.

1907._ Beaucoup moins libre; la plupart des **7**es sont préparées (au moins "par échange"). A la **9**e mesure, une broderie du ténor (disjointe) tourne autour de l'*ut* du Contralto; musicalement, c'est très faisable, à cause de la différence des timbres.

1908, **1**ère version._ Style par accords parfaits à l'état fondamental, qui convenait au caractère vigoureux que demandait cette interprétation. Des quintes consécutives, qui *dans ce cas* valaient mieux qu'une réalisation conforme aux "règles". (à la **13**e mesure, on pourrait ne pas faire le croisement, et écrire délibérément des quintes avec *la sol fa♯* au Cto et *mi fa♯ mi ré* au T.)

1908, **2**de version._ D'un caractère tout différent, lié et doux. A la **1**re mesure, noter le passage de *do mi* du C. sous le *ré* du S.; les quintes de la **2**de mesure; tout le reste est à peu près rigoureux.

1909._ Sur une basse chromatique, d'où résultent parfois certaines harmonies qui ne sont pas tout-à-fait "d'école"... Serait plutôt pour l'orgue, à cause des difficultés d'intonation.

1910, **1**ère version._ Cette réalisation s'analyse entièrement par les moyens scolaires, à condition d'admettre un emploi suffisamment large des notes de passage (pour la variante E). Je n'y vois guère de "libre" que le *do* **7**e, au début de la **2**de période, et le *sol* non préparé du ténor à la fin de la variante E.

1910, **2**de version._ Régulière aussi, (sauf, à la fin, le *sol* appogiature au Cto).

1911._ Quelques préparations et résolutions par échange. A étudier, au point de vue de ce que l'on peut réaliser rien qu'avec des notes de passage régulièrement analysables, comme celles de ce choral.

1912._ La variante F emploie des quintes consécutives et même un *accord de passage (la, do, mi)* dans la **1**ère mesure. _La **15**e mesure est très libre (*mi* **7**e montant au *fa♯* avec fausse relation contre le *fa♮* précédent; quintes entre B. et C). Le reste est régulier.

1913. — De tous ces thèmes, celui qui se rapproche le plus de ceux traités par J.-S. Bach. A noter comme mesures "libres", les **5**e, **6**e, **12**e, **15**e.

1914. — Régulière, sauf pour certaines **7**es *(la,* **4**e mesure, montant au *do; do,* **7**e mesure, préparant le retard $\frac{5}{4}\,3$ de la **8**e); à la **19**e mesure, le ***mi*** du thème gagne à être interprété comme appogiature, surtout accompagné du *do* au Cto.

1915. — Régulier, sauf en ce qui concerne la préparation ou la résolution des septièmes. Début en imitations. Après le second point d'orgue, accords de passage, par mouvements contraires. Avant la dernière période (qui suit la respiration) noter l'accent particulier du *do*♮ (Contralto), très préférable ici au *do*♯. Bien étudier cette réalisation au sujet de l'utilisation des notes de passage.

1916. — A plusieurs moments, on se trouve dans le domaine des modalités grégoriennes *(mi*♭ après le **1**er point d'orgue; cadence hypodorienne sur le **3**e point d'orgue; et celle de la fin). Réalisation rigoureuse, sauf les quintes entre B. et T. après le **2**d point d'orgue, et le *ré,* à la fin, préparé et résolu par échange.

1916, 2de version. — Beaucoup plus libre. (cf., notamment, les mesures **2, 4, 7,** et les quintes des mesures **15, 16, 19, 20.**

1917. — Une des caractéristiques de cette réalisation, c'est que chaque point d'orgue (sauf le dernier) s'y harmonise avec l'accord de *ré.* Il s'agit là d'une exception à l'usage, possible à la seule condition que l'effet de chacun de ces accords semblables, varie suffisamment pour éviter la monotonie. Dans le cas présent, on arrive chaque fois d'une façon différente sur ce même accord de *ré.* Quant aux passages d'écriture libre, il ne s'en rencontre guère que vers la fin; le reste s'analyse par notes de passage.

1918. — **4**e mesure, *fa* n. de p. sur le **1**er temps; **7**e mesure, *do* blanche préparé par une seule noire; **10**e mesure, *si*♭ du S. est une échappée; **11**e mesure, *fa* (du T.) est résolu par échange; **16**e mesure, ces quintes (B.T.) sont amenées par l'imitation que chante la partie de ténor; **17**e mesure, le *do* du ténor est une appogiature de *si*♭, sous la note réelle *si*♭ au Soprano; **23**e mesure, le *la*♭ de la Basse continue (à l'8ve) le *sol* précédent, et le ténor reprend ce *sol.*

1919. — Réalisation contenant: retard avec note réelle; notes de passage aux **1**ers temps; **7**es non préparées; appogiatures, etc.

1920. — Moins libre que la précédente, bien qu'il s'y trouve l'usage des moyens interdits "à l'école" (préparation et résolution par échange, etc.). Voir, notamment, les mesures **3, 11, 18.** Mais, le plus souvent, on peut analyser par accords parfaits et notes de passage; exemple la **15**e mesure, où *sol*♮ ronde est une note de passage.

Enfin, le Choral sur les lettres "**FAURÉ**" est complètement libre, autant sous le rapport des modulations qu'à l'égard des dissonances "non préparées"; mais, comme on s'est efforcé d'y conserver des lignes chantantes, on souhaite qu'il ne fasse point disparate avec les réalisations précédentes.


Assez lent: très tranquille, serein, mais très expressif intérieurement
1906
pp
très lié à toutes les parties
dolcissimo
allarg.
très lent
mp
smorzando
Tranquille, mais sans traîner (à la blanche)
1907
dolciss.
Sans lenteur
sostenuto
1908
f solide
voir variante A
voir variante B
ff jusqu'à la fin
f sempre
3


Variante A
crescendo
ff
p
Variante B
f sempre
rall.
(autre Version du thème de 1908)
doux et assez tranquille
1908
(bis)
p
voir variante C
poco rall.
Variante C
rall.
dolciss.
poco rit. (à peine)
Lent, très lié
poco crescendo (non troppo)
1909
pp
espress. molto
voir variante D
mp
mf
più p très doux
rall.
dolciss.
pp



(1) cette variante correspondrait à un mouvement un peu plus tranquille

autre version, de style plus archaïque


Doux et lié, tranquille
1911
pp
(#)
bien tranquille
dolciss.
ou
(#)
Allegro
1912
f triomphal
voir variante F
Variante F
f triomphal
etc.
suite du Choral
ff
mf
crescendo
f
cresc. sempre
ff
ff sempre
rall. poco (1)
voir variante G
ad lib.
(1) ne pas ralentir trop tôt


Variante G
ff jusqu'à la fin
(♯)
(pour une exécution instrumentale)
Grave, soutenu, sans dureté (bien lié, et très expressif)
1913
mf
p
p
pp tén
p
poco a poco crescendo
soutenez
allar - gan - do
mf
p non troppo
tén. pp
Dans le sentiment d'une chanson populaire.
Très allant, à la blanche
1914
p, doux et lumineux
cédez un peu (pas trop)



(1) Néanmoins, un peu plus calme que la version précédente.

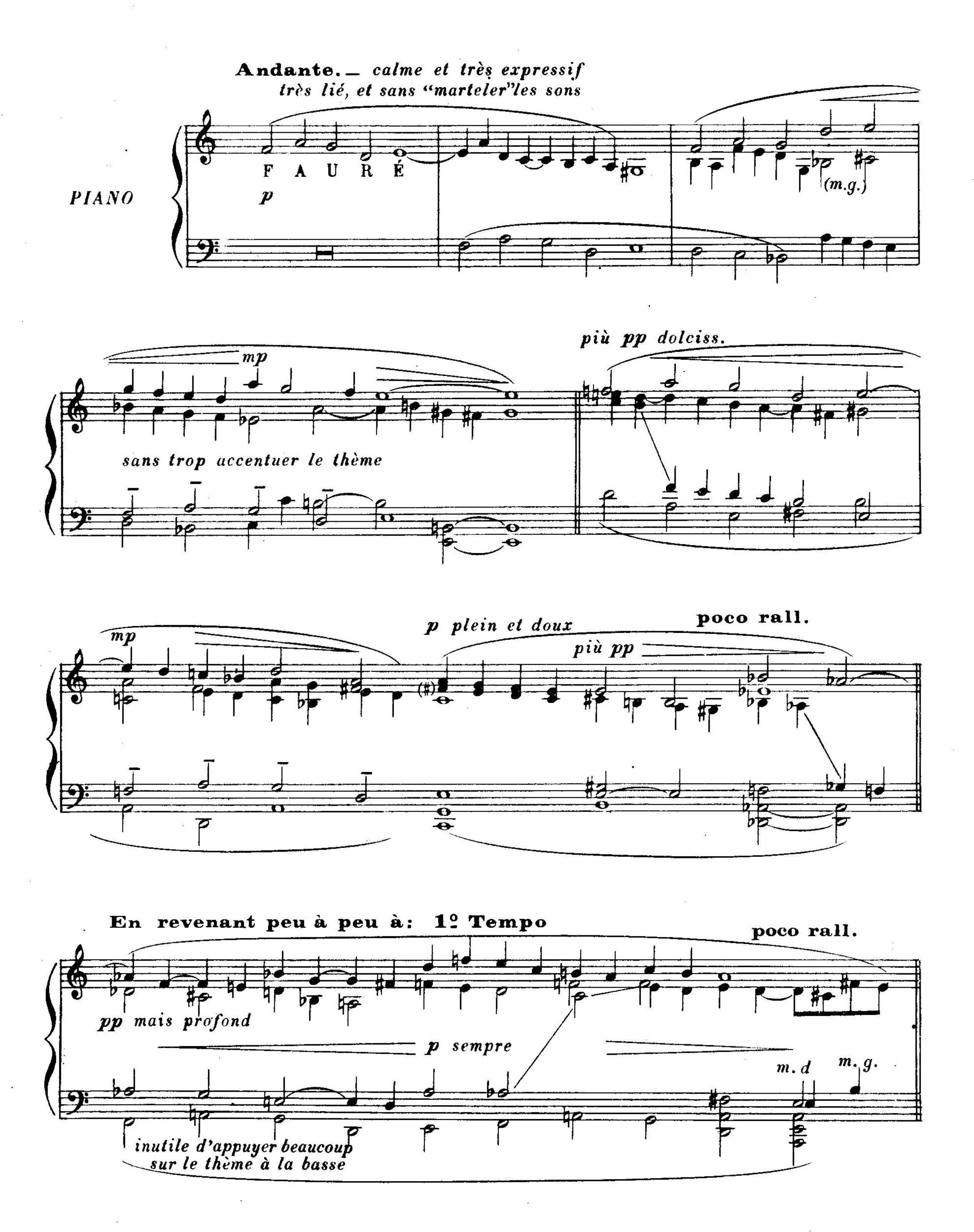


(1) Nous avons retrouvé ce thème, écrit par Gabriel Fauré en 1918 pour le Concours de Contrepoint, et qui ne fut pas réalisé par les élèves, le concours ayant dû être supprimé.



Grave, et assez lent
soutenez bien
poco a poco diminuendo
presque f
1919
p
pp
sans interrompre
plus calme
et très serein
poco rall.
pp
mf
più p
sost. e
dolce
non troppo p
Assez lent, sans traîner
1920
pp très doux
(ou)

" Sur le nom de Fauré "




mf sans dureté
ppp
m.g.
sost. e cresc.
en cédant un peu
a Tempo
toujours très lié
p
m.d.
m.g.
sonore sans dureté
f plein
m.g.
m.d.
cresc. sempre
(sost.)
rall. poco
diminuendo poco a poco
rall. sempre
smorz.
m.g.
pp
encore bien soutenu

V. TEXTES DE CHORALS

Nous donnons ci-après un certain nombre de thèmes traités par Bach en chorals vocaux. On sait que, sauf de rares exceptions, ces thèmes ne sont pas de lui; nous transcrivons ici les indications d'auteurs fournies par l'**ÉDITION PETERS**.

On conseille à l'élève, avant de lire nos réalisations des thèmes de Gabriel Fauré, d'en écrire lui-même sur ces chants. Il les trouvera ci-après.

Textes des Chorals dont les réalisations de Bach se trouvent citées in extenso dans cet ouvrage. (1)



---

(1) Pour les origines de ces textes, et les œuvres de Bach où ils sont réalisés, voir les notes accompagnant nos citations *in extenso*.

(2) Lorsqu'il y a une reprise, l'élève peut s'exercer à écrire une réalisation différente pour cette reprise. Ce n'est pas nécessaire, mais cela constitue un bon exercice.


(Nº 19 de l'ÉD. PETERS)
(Nº 98 de l'ÉD. PETERS)
(Nº 121 de l'ÉD. PETERS)
(Nº 142 de l'ÉD. PETERS)
(Nº 154 de l'ÉD. PETERS)
(Nº 171 de l'ÉD. PETERS)


(Nº 289 de l'ÉD. PETERS)
Textes d'autres Chorals réalisés par Bach.
(Nº 22 de l'ÉD. PETERS)
(Bartholomäus Gesius' G. B. 1601).
"Du Friedefürst, Herr Jesu Christ"
Nº 35 de l'ÉD. PETERS (cf. aussi 36, 37 et 38)
(Mél. du 42e Ps. Wie nach einer Wasserquelle, 1555)
"Freu' dich sehr, o meine Seele"
Nº 40 de l'ÉD. PETERS (cf. aussi, avec de légères variantes, le Nº 41)
(ancien thème liturgique.— Transcription J. Walther, 1524)
"Gelobet seist du, Jesu Christ"
ou
Nº 68 de l'ÉD. PETERS
(cf. aussi, avec de légères variantes, Nºs 69 à 73)
"Jesu, meine Freude" (Johann Crüger, 1656)
Nº 78 de l'ÉD. PETERS
"Ist Gott mein Schild und Helfersmann"
(Recueil de Cent airs religieux. Dresde, 1694)


Nº 87 de l'ÉD. PETERS
"Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt"
(B. Gesius, 1607)
(difficile)
Nº 91 de l'ÉD. PETERS
"Mit Fried' und Frend' ich fahr' dahin"
(Martin Luther, 1524)
Nº 116 de l'ÉD. PETERS
"Straf' mich nicht in deinem Zorn"
(Recueil de Cent airs religieux, Dresde 1694)
et d'abord Johann Rosenmüller, 1655
autre version
variante
Nº 118 de l'ÉD. PETERS
"Vater unser in Himmelreich"
(Val. Schumann, 1539)
Nº 155 de l'ÉD. PETERS
(Erfurter Enchiridion, 1524)
"Ach Gott vom Himmel sich darein"


(1)
(2)
(1) (2) pour les 2des de ces notes répétées, Bach les accompagne en répétant simplement l'accord qui se trouve sous la 1ère note.
No 158 de l'ÉD. PETERS
"Alle Menschen müssen sterben"
(Johann Rosenmüller, 1652)
No 163 de l'ÉD. PETERS
"Auf meinen liben Gott"
(Jakob Regnart, 1574)
No 166 de l'ÉD. PETERS
"Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"
(ancien thème liturgique
Transcription: Martin Luther, 1524)
(#)
No 174 de l'ÉD. PETERS
"Christ unser Herr zum Jordan Kam"
Johann Walther, 1524)
No 172 de l'ÉD. PETERS
"Christ lag in Todesbanden"
(ancien thème liturgique, remontant au moins au XIIIe Siècle
Transcription: Erfurter Enchiridion, 1524)


Nº 181 de l'ÉD. PETERS
"Das neugeborne Kind"
(Melchior Vulpius, 1609)
Nº 182 de l'ÉD. PETERS
"Das walt Gott Vater und Gott Sohn"
(Martin Böhm, 1608)
Nº 184 de l'ÉD. PETERS
"Des heilgen Geistes reiche Gnad"
(ancien thème liturgique, *Spiritus Sancti gratia*
Transcription: B. Gesius, 1601)
Nº 200 de l'ÉD. PETERS
"Es wollt uns Gott genädig sein"
(Math. Graiter, 1524) (Psaume 67)
Nº 214 de l'ÉD. PETERS
"Gottes Sohn ist Kommen"
(ancien thème liturgique, Transcription: Michel Weiss, 1531)



Nº 255 de l'ÉD. PETERS
"Komm, Gott, Schopfer heiliger Geist"
(ancien thème liturgique, Transcription: J. Klug, 1535)
variante
Nº 256 de l'ÉD. PETERS
(Même thème)
difficile
Nº 285 de l'ÉD. PETERS
"O wie selig ihr doch, ihr Frommen"
(J. Krüger, 1649)
Nº 286 de l'ÉD. PETERS
(même texte de paroles que le 285)
(Gottfried Vopelius, 1682)
Nº 299 de l'ÉD. PETERS
"Wachet auf! ruft uns die Stimme"
(Ph. Nicolaï, 1599
d'après un ancien thème liturgique)
Nº 314 de l'ÉD. PETERS
"Wo Gott der Herr nicht bei uns hält"
(Jos. Klug, 1535, d'après un ancien thème liturgique?)

THÈMES DE GABRIEL FAURÉ

Composés pour les Concours de contrepoint du Conservatoire de Paris, de **1906** à **1920**.



(1) On remarquera que dans mes réalisations, je n'ai pas toujours conservé les points d'orgue. Parfois, en effet, le développement du thème m'a semblé permettre davantage d'ampleur d'expression, en ne coupant point la phrase par ces arrêts réguliers. Peut être sera-t-il bon de laisser l'élève libre à ce sujet, et d'admettre qu'il ne tienne pas compte de ces points d'orgue, s'il le préfère ainsi.

(2) Qui peut être conçu: Moderato et vigoureux _ou: Tranquille et doux. De même, 1909 et 1910.


Bien allant, comme une chanson populaire
1914
Calme, sans traîner
1915
Moderato
1916
Assez lent
1917
Calme (à la blanche)
1918
Grave, et assez lent
1919
1920

Je termine en recommandant particulièrement la lecture des Chorals suivants, de J.-S. Bach (que je désigne par leurs numéros dans l'ÉDITION PETERS.

Chœurs sans parties instrumentales.

Nos 1, 2, 10, 11, 13, 22, 23, 29, 30, 35, 45, 49, 50, 51, 65, 68 à 73 (surtout 72 et 73); 78, 90, 91, 96, 97, 102, 104, 105, 112, 117, 118, 124, 125, 129, 128 à 132 (bien que 130 soit peut être moins réussi); 133, 134, 140, 142, 146, 147, 155; 157 à 159; 164, 170, 172, 175, 182, 186, 187, 189, 198, 200, 202, 208, 214, 218, 219, 224, 227, 230, 231; 236 à 239; 241, 242, 243, 245, 246, 255, 256, 259, 266, 267, 268, 273, 276, 282, 283, 284, 286, 291, 298, 299, 300, 302, 309, 310, 311, 313, 318.

Chorals avec des parties instrumentales.

Nos 12, 38, 48, 80, 85, 94, 100, 126, 139, 143, 201, 233, 235, 247, 271, 275, 278, 295, 280, 296.

Grands Chorals, développés (avec le thème par augmentation).

Nos **148, 149, 319.**







IMP. ROLLAND père et fils - PARIS
82, FAUBOURG St-MARTIN
Printed in France - MCMLV - Tél. BOT. 30.03

Baudon grav.

LEÇONS DE CONCOURS
D'HARMONIE ET DE FUGUE
du Conservatoire National de Musique de Paris

Basses et chants donnés
aux concours
des classes d'harmonie

Années 1920-1921-1922 . . .
— 1923. . . . .
— 1924. . . . .
— 1925. . . . .
— 1926. . . . .
— 1927. . . . .
— 1928. . . . .

Leçons d'harmonie
des élèves ayant remporté
le premier prix

Années 1920-1921-1922 . .
— 1923 . . . .
— 1924 . . . .
— 1925 . . . .
— 1926 . . . .
— 1927 . . . .
— 1928 . . . .

Fugues à quatre parties
des élèves ayant remporté
le premier prix

Années 1920-1921-1922 . .
— 1923 (pas de 1er prix)
— 1924 . . . .
— 1925 . . . .
— 1926 . . . .
— 1927 . . . .
— 1928 . . . .

OUVRAGES THÉORIQUES

Harmonie - Contrepoint - Fugue

Prix nets.

BATTMANN (J.-L.). Manuel pratique d'Harmonie . . . .

CATEL. Traité d'Harmonie du Conservatoire, avec additions et exemples, par A. Le Borne . . . . .

CHERUBINI. Cours de Contrepoint et de Fugue . . . .

— **Marches d'Harmonie pratiquées dans la Composition** . . . . . .

DUBOIS (Th.). Notes et Études d'Harmonie, pour servir de supplément au traité de H. Reber . . . . .

— **87 Leçons d'Harmonie, Basses et Chants,** suivies de 34 leçons réalisées par les premiers prix de sa classe d'harmonie au concours du Conservatoire (1873-1891) . .

— **Petit Manuel Théorique de l'Harmonie** . . . .

— **Traité de Contrepoint et de Fugue**

— **Traité d'Harmonie Théorique et Pratique** . . . .
Ce nouveau traité offre le grand avantage de condenser en un seul volume, d'un prix modéré, la matière des deux ouvrages que l'éminent Maître avait pris, jusqu'ici, comme base de son enseignement : le *Traité de H. Reber* et *les Notes et Etudes d'Harmonie* qu'il avait publiées pour servir de supplément au dit Traité.
Il représente le plus *complet*, le plus *moderne*, et, en même temps, le plus *concis* de tous les grands ouvrages consacrés à l'étude de l'harmonie.
(Le même texte italien.)

Prix nets.

DUBOIS (Th.). Réalisation des Basses et Chants du Traité d'Harmonie.
(Le même texte italien.)

KŒCHLIN (Ch.). Précis des règles du Contrepoint, avec des exemples (séries complètes) à 2, 3 et 4 parties . . . .
(Le même texte anglais.)

PIERRE (Constant). Basses et Chants donnés aux Examens et Concours des *Classes d'harmonie et d'accompagnement du Conservatoire de Paris* (années 1827 à 1900), par F. Bazin, Benoist, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Fissot, César Franck, F. Halévy, Le Borne, Ambroise Thomas et Ch.-M. Widor, recueillis en 1 vol. in-8° (380 numéros). . . . .

— **Sujets de Fugue et Thèmes d'Improvisation donnés** aux Examens et Concours du *Conservatoire* (années 1804 à 1900), par Adolphe Adam, Auber, Barbereau, Bazille, Bazin, Berton, Bizet, Cherubini, Léo Delibes, Théodore Dubois, Duprato, Gevaert, Gounod, Halévy, Victor Massé, Massenet, Onslow, Paladilhe, Pierné, Pugno, Reber, Samuel-Rousseau, Saint-Saens, Ambroise Thomas, etc. recueillis en 1 vol. in-8° (350 numéros) . . . .